ISSN 0130—6405

ИСКУССТВО КИНО

1988 5

Молодые документалисты сценарист *С. Бобров* и режиссер *Т. Чубакова* сняли на Центральной студии документальных фильмов картину «Возвращение», которая дает обобщенный портрет солдат, вернувшихся из Афганистана, поверяющих кинокамере и своим современникам, какие мысли и чувства переполняют их в новой для них мирной жизни.

ИСКУССТВО КИНО 5/88

Ежемесячный журнал
Орган
Государственного
комитета СССР
по кинематографии
и Союза
кинематографистов
СССР
Основан в 1931 году

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного редактора)
Караганов А. В.
Козлов Г. Ф.
(зам. главного редактора)
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Сокуров А. Н.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шинарбаев Е. Б.

Содержание

Современность и экран

Свободная тема
3 *Т. Мамаладзе.* Риск маятника и свет Голгофы

Новая модель кинематографа
12 *Дая Смирнова.* Курсы, курсанты и экс-курсанты
24 Этика — дух права

Кинематограф 80-х. Дневник

Необязательные заметки
28 *Владимир Дмитриев.* На rendez-vous с Западом

Разборы и размышления
31 *Ан. Макаров.* Не склонившие головы
39 *Б. Рунин.* Какая пуля слаще?
54 *Борис Берман.* Утраченные возможности, или Моральная статистика в царстве экранных теней
63 *Г. Кузнецов.* Невероятное или, все же, очевидное!
69 *С. Березанская.* Труд души

Теория, история

74 *Марк Зак.* Зритель как соавтор
82 *Валерий Фомин.* Кино и фольклор

Иллюзион
99 *Валентин Михалкович.* «Потомок Чингис-хана»
102 *Наталья Нусинова.* «Набережная туманов»
105 **У книжной полки**

За рубежом

Ракурс
108 *Мирон Черненко.* «Это какой же Кустурица? С бас-гитарой?..»

На фестивальных орбитах
113 *А. Клецкин.* От интереса к пониманию

Ракурс
120 *Александр Брагинский.* Дантон живет в гостинице «Россия»

Резюме
127 *Александр Аронов.* Промежуток
133 **Синерама**

Сценарий

139 *Анатолий Усов.* Счастливчик
175 **Фильмография**

In this issue:

Reflections about the documental films "...More Light!" and "Risk" **(p. 3).**
Article about the Higher courses of scriptwriters and film directors **(p. 12).**
A story of a conflict — about the author's right **(p. 24).**
Notes about the Soviet film makers shooting abroad **(p. 28).**
Reviews of the films: "Cold Summer Of 1953" **(p. 31),** "The Choice" **(p. 39),** "A Man Of The Suite", "Pleasure Of Middle Aged People" **(p. 54),** "Mirage", "My Place Is Tundra", "The Price Of Water", "The Land And The Water" **(p. 63),** "The Steps", "The Landscape" **(p. 69).**
New approach to the problem "film and audience" **(p. 74).**
Folklore traditions in cinema **(p. 82).**
"Illusion": "Descendant Of Chingiz—khan" **(USSR, 1928, p. 99)** and "Quai des brumes" **(France, 1938, p. 102).**
Notes on the new books **(p. 105).**
Essay about the Yougoslavian director Emir Kusturica **(p. 108).**
Article about the XIX th International film festival in Nyon (Switzerland) **(p. 113).**
Profile of Gerard Depardieu **(p. 120).**
April repertory (foreign films) **(p. 127).**
Cinerama **(p. 133).**
Script by Anatoly Ousov — "A Lucky Man" **(p. 139).**
Filmography **(p. 175).**

На 1-й стороне обложки:
Александр Абдулов в фильме «Убить Дракона!» (режиссер М. Захаров, «Мосфильм» — «Бавария-фильм» (ФРГ), при участии В/О «Совинфильм»)

На 4-й стороне обложки:
кадры из фильма «Юность — на алтарь» (Китайская Народная Республика, режиссер Джан Нуансинь)

Оформление
Остольского К. О.
Художественный редактор
Иванова Т. Ю.
Корректор
Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Телефон 151-02-72
Сдано в набор 24.02.88
Подп. в печать 13.04.88. А07599
Формат бумаги 70×100 1/16,
печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6.
Печать офсетная.
Тираж 53 000. Заказ 136
Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
142300 г. Чехов Московской области

Издание Союза
кинематографистов СССР

Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров
редакция не высылает

©
Журнал
«Искусство кино»
1988

Свободная тема

Т. Мамаладзе

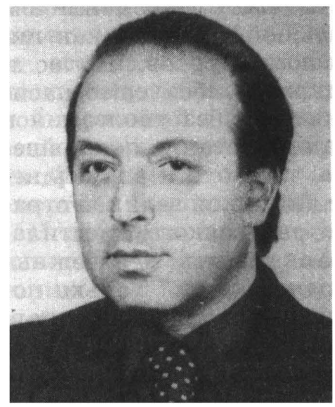
Риск маятника и свет Голгофы

Фильм к дате или — ко времени? Иллюстрация к идее или осмысление процесса? И для кого он, в сущности, снят — для временщиков или для современников?

Было время, когда одно лишь появление Иосифа Виссарионовича на экране срывало лавину аплодисментов. Сам отбивал ладони, гулкостью хлопков соревнуясь со всем белым светом в выражении сыновней любви и страха. Страх воплощает любовь — это была его любимая, заимствованная у классика максима. На том держалась и тем была крепка страна. И мы были несгибаемы, поколение Павликов Морозовых, деды и отцы Плюмбумов.

Потом, со сменой вождей, вех и установок, одно лишь появление Иосифа Виссарионовича на экране воспринималось отголоском невидимой борьбы, свидетельством неприятия пьедесталов, лишившихся самого монументального изваяния эпохи. По-прежнему вспыхивали аплодисменты, но теперь в них был вызов мщения и отзыв на некий пароль, названный вам неведомым, тайным, но безусловно единомышленником. Время от времени запретный плод сталинщины начинал посверкивать сквозь крону дерева, взращенного самым гениальным садовником, свидетельствуя о могучей живучести глубоких его корней.

Ход событий, весьма прихотливый, но достаточно четко выявляющий их закономерность, порождал маятниковые качания чувств. Одни аплодировали экранной иконографии отца и учителя, другие сжимали кулаки, а третьи, в зависимости от обстоятельств, делали и то, и это.



Сегодня, когда документалист рискует показать И. В. Сталина рыщущим по трибуне Тушинского аэродрома, или ничем не рискует, сопроводив его появление на экране цветистой парафразой фрагментов очередного юбилейного доклада, ни то, ни это, ни третье не возникает. Только в ведомственной столовой, склонившись над тарелкой постного борща, старый человек со значком ветерана партии на лацкане бостонового пиджака испуганно-возмущенным шепотом вопрошает: «Видели вчера по телевизору? Иосифа Виссарионовича — с Николаем Ивановичем? С Бухариным то есть. И зачем это надо?!» И ты, доподлинно знающий, зачем и почему это надо, начинаешь доказывать славному чернорабочему истории, что перестройка не совершается в беспамят-

---

«...Больше света!»

Авторы сценария *И. Ицков, М. Бабак.* Режиссер *М. Бабак.* Оператор *И. Филатов.* Текст читает *М. Ульянов.* ЦСДФ, 1987.

стве. Ты делаешь это с тем же пылом, с каким аплодировал когда-то, так, что даже нейтральный постный борщ наливается калориями твоей ярости, праведной перед лицом очевидной ветеранской «ереси». А старик упорствует в ней, и тебе почему-то стыдно.

Ход событий зацепил своим коромыслом, поместил в амплитуду маятникового качания: «И зачем это надо?!» — на одном плече, «Обязательно так надо!» — на другом.

Вот что значит быть современником непомерно большой эпохи — как писал когда-то поэт Сурков. Но если честно, без дураков, без самоспасительного ерничания, без уползания в сладостное самобичевание покаявшегося грешника, то эпоха и впрямь непомерна даже для такой великой страны, и столько она всякого вместила, что разрывы оказались неизбежны. Теперь как врачевать их? Только покаянием? Только возглашением правды? Только обличениями?

Вопросы, вопросы, вопросы — куда ни кинь взгляд и куда ни кинься. В деформацию ли денежного обращения или в искривленную этику бытового общения. Вопросы обвинения или вопросы защиты? Кто мы и откуда? Какие? Как стали такими? Услышим ли зов будущего, столь робко вопрошая прошлое? Чего взыскуем мы, общество и народ, припадая к пробивающимся сквозь песок забвения родникам? И я, малая частица страны и народа, но все-таки частица, в три года потерявший отца, а в пятьдесят так и не дознавшийся правды о нем,— чего жду от вождей и художников?

Прекрасные ленинские слова — «Побольше света!» — дают мне надежду на честный и смелый ответ. Вынесенные в название документального фильма, они сулят мне долгожданное осмысление феномена маятниковости нашего исторического бытия. Выявление причин повторяемости пройденного, когда в последние десятилетия стабильной единицей измерения стали полушаги, сбивающиеся в топтание на месте.

Теперь, когда декларирована ненаказуемость гражданской отваги, я вправе надеяться, что документалисты рискнут не останавливаться там, где кончается документ. Пусть удостоверят декларации не формально-иллюстративным сцеплением дозволенных к показу уникальных кадров, а уникальным в своей неоспоримости монтажом исторической правды.

Прекрасное название «...Больше света!» обещает нам это. В нем — и проблема, и программа, и метод. А для меня, зрителя,— еще и судьба. Не столь уж частная и редкая, увы. Без меня народ неполный — как сказал один человек, которому гениальный творец теории винтиков пытался доказать обратное. И если не истинно гениальному автору «Родины электричества» и «Котлована», то мне и скольким еще мне подобным, разбивавшим в кровь ладони рукоплесканиями, отец и учитель почти доказал нашу полную, подвластную верховной отвертке заменяемость. Говорю «почти», потому что оттепель пятидесятых, пусть и не столь уж прозрачным своим половодьем, а вынесла на расколотых льдинах к спасительной тверди знания: там, где разрушается личность,— рушится и народ. Так что же зазорного в том, что мы, дети тридцатых и пасынки семидесятых, стремимся в потоках нынешнего света сопрягать свою малую личную судьбу с огромной народной судьбой?

Будь иначе — не решился бы предъявить клочок семейной хроники, связанной с нехваткой электричества в тридцать каком-то году,— письмо моего отца моему деду:

«Дорогой папа! Пишу тебе нечасто и скудно. Прости. Дело в том, что у нас нет света. Подведомственная мне электростанция работает на пределе. Энергии катастрофически не хватает, вот-вот станут рудники. Электричество подается в дома лишь пяти-шести ответственных работников города. Но когда наутро я смотрю в глаза рабочим — мне становится стыдно. Короче, я приказал выключить свет и в нашем доме...»

Ох, уж эти максималисты-ригори-

сты! Мало того, что от электрического тока добровольно отказывались,— еще и в сведениях о себе нам отказывали. И, как это ни трагично, содействовали тем, кто ставил их к стенке и шельмовал врагами народа. Кто, уничтожая самые светоносные слои общества, и вовсе на десятилетия вперед вырубал свет в нашем доме. И вот теперь у меня об отце — ничего, кроме этого клочка эпистолы.

В архив, в архив, где в «исторических делах» погребены люминофоры, столь дефицитные в нынешнем нашем организме. Тусклая женщина в скучных нарукавниках, недовольно пробубнив в телефонную трубку согласие вышестоящему лицу выдать мне для ознакомления дело моего отца, нехотя подает картонную папку, в которой сбережены его жизнь, труды, смерть.

— Переписывать — запрещается,— предупреждает сотрудница истпарта.

— Хорошо, я постараюсь запомнить...

— Запомнить?! — возмущение уступчивостью начальника, пропустившего меня в тайное тайных своего учреждения, мешается на ее лице с ужасом: как это — запомнить, когда надо — забыть?!

Но дело сделано, тесемки разлетаются, папка распахивается настежь, и в глаза бьет резкий свет того декабрьского дня 1937 года, когда в маленьком горняцком городке бюро райкома исключило моего отца из партии, как вредителя-троцкиста, а следующим пунктом повестки дня заслушало вопрос о расширении помещения местного отделения НКВД.

Копия протокола заседания бюро, подписи, печати, с подлинным — верно. И все стены немалого этого помещения, от пола до потолка — в таких вот картонных папках.

— Послушайте,— говорю я женщине, возвращая «дело» отца,— как вы можете сидеть в этой комнате? Ведь здесь стены сочатся кровью.

— Вам не понять нас. Мы радовались тогда каждой вести о разоблачении и наказании врагов народа. Мы радовались, потому что, очищаясь от них, делали страну сильнее. Так мы думали тогда. Вам не понять нас...

Отчего же не понять, если я сам, сын расстрелянного врага народа, зарыдал в тот мартовский день 1953 года? Всенародным плачем омывало глаза, ослепленные усопшим, и малопомалу возвращалось зрение, но глядя сегодня друг другу в сухие глаза, мы находим в них безмолвные ответы на все вопросы, кроме одного: как такое могло случиться? А дальше этот единственный вопрос ветвится все новыми и новыми: случайность или закономерность? Нрав одной верховной личности или характер всей построенной им системы? Выход из духовного рабства — шок, но не смертелен ли он для всего организма?

И вот является долгожданное произведение искусства, обещающее историю без купюр и пропусков, ибо «от истории не уйти, как не уйти от самого себя...»

Прекрасно. Хотя не вполне ясно, далеко ли углубишься в историю, если не уйдешь от самого себя, вчерашнего и всегдашнего.

Тут возникают как минимум два соображения, два рукава одной мысли.

Вот первое: заповедная аксиома предписывает судить творца по законам, им самим над собой поставленным. Не тронь ее, эту истину, не преступи ее... Но все пережитое нами, будь то отдельно взятая личность или целый народ, все, что нам предстоит свершить, чтобы поднять страну из руин беспамятства и безверия, дает нам сегодня право судить о законах, по которым творит художник. У такой судьбы, как наша,— приоритет перед суверенностью ремесла.

И второе: невозможно уйти от проблемы риска — благо и одноименный фильм перед глазами — когда мастер заявляет о своей готовности включить на полную мощность все источники освещения нашей истории. Тут риск, как алмаз, загорается всеми своими гранями, и каждая так остро заточена, что может глубоко ранить вас, а главное — того, кто рискует.

Нет ничего сильнее идей, время которых пришло,— напоминают авторы «Риска».

Но нет ничего и сильнее идей, время которых уходит. Обреченные, они сопротивляются с тем большим дерзанием и коварством, с чем большей неотвратимостью наступает новое время. Сопротивление облекается в разные формы, меняет парадные, расшитые золотом мундиры на пятнистые защитные, мимикрирует, приспособляется к наступлению, берет на вооружение его лозунги и истины и вовлекает в свое беспорядочное — но только на первый взгляд беспорядочное — движение искренних и чистых приверженцев новой идеи.

Велик риск принять фальшивое за подлинное, мнимое — за настоящее.

Но велик и риск выбора ложной или отжившей свое идеи, осознанных попыток выдать ее за неподдельную — никакое, даже самое изощренное формальное мастерство не спасет виртуозов подлога от поимки с поличным.

Впрочем, когда-то это их не страшило. За подлог не расстреливали, не ссылали — награждали орденами, почетными званиями, лауреатством. Наоборот,— казнили, подвергали опале, отлучению, изгнанию за неподдельное. Люди-перевертыши, сотворившие эпоху перевернутых ценностей, безболезненно делали такой выбор. Не только в сталинские годы — даже не в столь уж отдаленные времена пели осанну полуживым геронтам, самоопьяняясь — или самооправдываясь — ложными посылками государственной необходимости, партийной дисциплины или социального заказа.

Заказ всегда был именной, индивидуальный и всегда метил в наиболее податливых или в самых беспринципных.

Впрочем, не будем столь уж строги. Один и тот же поэт извлек из своей души безоглядно экстатическое: «Ты сталинскому гению причастен, и ты в веках — живой среди живых» (1952) и поэму «По праву памяти» (1966—1969).

Рука, запустившая маятник, брала за горло — до полной асфиксии. Вся штука в том, что полупридушенные — пели, иные из них — самозабвенно, с пролитием горячих слез обожания и восторга. А те, кто не пел, — их и след простыл.

Выбор — разный, и риск — неоднозначный. Риск жизни и смерти, риск доброго имени и риск, о котором лучше нижеследующего никто не сказал: «Но есть и божий суд, наперсники разврата! Есть грозный суд: он ждет...»[1] Вот единственный в наши дни критерий должного для былых соучастников в коллективном вранье: либо ты признаешь над собой юрисдикцию этого, высшего суда, либо — нет. Беда, однако, в том, что такой выбор неразличим, невидим глазом, искусство имитации достигло совершенства, а публичные акты покаяния, самоистязания и прочая, и прочая — не в счет. Это тоже маятник, и в его качаниях есть своя закономерность. Невозможно, немыслимо десятилетиями безнаказанно вышибать из народа гены правдивости, достоинства и чести, чтобы в одночасье получить нравственно и психоло-

---

«Риск»

Художественный руководитель киноэпопеи *Л. Кулиджанов.* Автор текста *Н. Виолина.* Режиссер *Д. Барщевский.* Оператор *А. Кулиджанов.* Текст читает *И. Костолевский.* Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького (СССР), «Аист Корпорейшн» (Япония), «Кратки фильм» (ЧССР), «Хронос фильм» (Западный Берлин), 1987.

[1] Уже написав статью для «Искусства кино», в двенадцатом номере «Литературного обозрения» прочитал беседу Юрия Черниченко с Александром Егоровым «Публицистика — обнаженное мышление», где высказывается сходная мысль. Первым побуждением было устранить из своей работы повтор, но затем все-таки решил оставить его. Если в пределах одного и того же отрезка времени разные люди независимо друг от друга (а может быть, и зависимо в силу общности восприятия происходящего) приходят к одному и тому же, то это уже не заимствование, а тенденция.— *Т. М.*

гически полноценный тип общества. Эта работа только началась, и будет она длиться не одно десятилетие, если, конечно, кто-то не запустит маятник по прежней амплитуде, не вернет жизнь и дела страны на круги своя, где ему так сладостно дышалось, повелевалось, сочинялось, писалось, снималось и прочая, и прочая, и прочая.

В этой работе все мы и каждый из нас — и работники, и цель ее. Мы работники в ней, если признаем над собой высший суд — времени ли, совести или будущих поколений. Вот оно! — не забудем о них, о будущих. Ведь в конечном итоге вся эта работа — для них. Саморазрушаясь, мы разрушали их будущее, их время — что, разве не так? Временщики-абсолютисты, после которых — хоть потоп, не можем же мы до такой степени забыться, чтобы не задуматься, какое общество и какую страну оставим после себя нашим детям.

Очень хочется верить, что сегодня каждый художник, приступая к делу, которое так или иначе укладывается в русло перестройки, так или иначе работает на успех гласности и демократизации, осознает свой риск, всю меру его и характер.

Риск прямой атаки консервативных сил.

Риск спровоцированных ими имитационных маневров и подстроек.

Риск подмены правдивого лживым, истинного — ложным.

Риск искреннего самообмана, когда, не ведая, что творишь, убежден, что ведаешь.

Наконец, риск того самого высшего суда, поименный состав которого объявит будущее.

Выбор здесь сложен и труден, намного сложнее выбора темы, концепции, средств их воплощения, материала, но если он сделан, то и тема, и концепция, и средства ее воплощения, и материал ответят люминесцентной силе замысла — «...Больше света!» И будет света столько, сколько необходимо и нам, нынешним, и тем неведомым, будущим. А не будет — и выстроится фильм в более или менее организованное ремеслом и навыком собрание удивительных, незнаемых никогда прежде кадров.

Незнакомый Ленин с портрета кисти Кузьмы Петрова-Водкина. Ленин, утаиваемый от нас десятилетиями — как правда о моем и вашем отце. Не сусально-хрестоматийный боженька, а человек, не единственный надо всеми, а один из многих. И вот они — рядом с ним: многие, неизвестные, вытравлявшиеся из истории и «кратких курсов» ее кислотами сталинизма. Алексей Иванович Рыков. Владимир Александрович Антонов-Овсеенко. Лев Давыдович Троцкий. Николай Иванович Бухарин. Григорий Евсеевич Зиновьев...

Холодком страха плеснуло в лицо: как, по именам-отчествам этих, которые?!

Но о страхе — потом. Пока — о бесстрашии.

Историческое сознание отметает знание, навязанное «авторитетом» силы. Опыт десятилетий и судьба наших отцов подорвали веру в его непреложность.

А отчество, оно ведь не только знак уважения к человеку — это еще и ветвь корневой системы личности. Никто не вправе казнить или миловать, не исследовав ее честно и непредвзято.

Возвращая этим людям имена-отчества, думаю я, авторы фильма заявляют о своей приверженности демократической традиции. О своем стремлении отделить зерно от плевел, нащупать и изучить корни их поступков, действий, ошибок и заблуждений. Пока преступление не доказано — перед нами не злодеи, которыми нас пугали с детства.

Это и есть бесстрашие художника. Он взыскует истины, а она — «выше царя». Он оспаривает у демиурга монопольное право на истину, присвоенное вместе с правом карать за своемыслие.

Но как же все-таки быть со страхом, этим порождением духовного вассалитета?

Можно было бы повернуть проблему ее экономическим срезом и пока-

зать действие патриархальной, командно-приказной системы управления, основанной на беспрекословном выполнении велений свыше и на страхе перед жесткими санкциями за невыполнение их. В тех же тридцатых они трансформировались в изгнание из рядов партии, политические обвинения, ссылки и казни, наконец. Страх формировал поколения безропотных послушников, и вот результат: в условиях экстенсивного ведения хозяйства эта система пришла в непримиримое противоречие с задачами интенсификации общественного производства.

Можно было бы сказать, что интенсификация изначально предполагает полное духовно-интеллектуальное раскрепощение личности работника на каждом рабочем месте, максимальное выявление заложенных в ней творческих сил. Что невозможно созидать новое, передовое, постоянно втягивая голову в плечи...

Но обо всем этом уже немало сказано. Феномен устрашающих химер вскрыт и препарирован с самых разных уровней обзора. Теперь, когда избавление от них — практическая задача, начинаешь понимать: слово, бывшее когда-то поступком, должно, наконец, преобразоваться в дело. Начинаешь уставать от обличений и уличений. Замечаешь, что воронка дискуссий исподволь втягивает в некое воспаленное состязание уничижительных дефиниций. Острая нехватка нравственной и политической терпимости к иному мнению, дефицит демократической культуры уводит иных апостолов гласности далеко в сторону от решения практических задач перестройки.

К чести авторов фильма «...Больше света!» — они озабочены практикой. Они явно ни с кем не соревнуются, когда ставят «планку» своих притязаний на немыслимой прежде высоте. Само название — «...Больше света!» — предполагает стремление к максимуму, к запредельному одолению жестких, казалось бы, навечно закрепленных уровней правды.

«Страницы истории, о которых пойдет речь в этой картине, вызывают споры, различные оценки...»

Медленный, хорошо отмеренный разбег, обещающий взрывное усилие на рубеже высоты.

«Мы не претендуем на знание абсолютной истины, но убеждены: гласный, откровенный разговор о прошлом и настоящем — необходим...»

...И планка рекорда, колеблемая ветерком внутренних несоответствий, падает вниз.

Итак, с одной стороны,— «гласный разговор необходим», с другой — «мы не претендуем».

Уже в самом начале, на дальних подступах к высоте авторы отказываются от заявки на нее.

Мои редакторы убеждают меня: «Эта оговорка необходима. Кто может претендовать на знание абсолютной истины?» Согласен: никто не может, это задача, так сказать, идеальная. Но ведь сколькие имярек — большие ли начальники, малые ли их послушники претендовали и еще претендуют, навязывая обществу «истину в последней инстанции» с убийственным для него рвением.

Пока художники не претендуют — им ничто не грозит. Пока подкрадываются к документу на цыпочках, не помышляя о его анализе, — «абсолютная истина» в их руках. И вроде бы бог с ней и с ее владетелями, но как же нам быть с самими собою, добровольно отказывающимися от суверенной для исследователя привилегии абсолюта в познании собственной истории?

Так на что же мы все-таки претендуем?

На мастеровитую организацию разнородного архивного материала, на редкость — повторюсь — первооткрывательского и острого.

На дозволенный сегодня показ жертв сталинизма — знаменитых и безымянных.

На состыковку кадров, отображающих пафос созидания, с кадрами, на которых рушатся памятники истории.

На рассказ о вчерашнем вожде крае-

вого масштаба, собственноручно поднесем огонь к запальному шнуру коррупции.

Все хорошо, все по делу и очень смело, не правда ли? Но увидев на экране, как взлетает на воздух храм Христа Спасителя, я хотел бы понять, почему иным разрушителям удались куда более катастрофические подрывы. Почему на развалинах взорванной нравственности то и дело возникают медуновы, публично похваляющиеся достигнутым паритетом, всенародным подвигом Великой Отечественной, днепрогэсами, гагаринским взлетом и в то же время — крадущие, лгущие, разлагающие.

«С одной стороны... Но — с другой стороны...» — и качается маятник и гасит политическую светосилу фильма.

И остается непознанным, нераскрытым феномен исторической стабильности, устойчивости социально-политического и психологического генотипа медуновых самого разного — от районного до всесоюзного — уровней.

А ведь это главный для судьбы перестройки вопрос. Один из главных, по крайней мере. Вместо него авторы ставят другой, риторический: «Так что, серьезно говоря, мы — бездарный народ? Надо разобраться...»

Истинно надо, но не в причинах нашей национальной (точнее — многонациональной) бездарности, а в том, почему одаренные народы, создавшие в прошлом мирового класса духовную, художественную, материальную культуру, столь малопродуктивны, говоря ленинским словом,— малопроизводительны сегодня в сравнении с иными своими соседями по планете? Что привело и кто привел их к этому кризисному рубежу? Какой спуд продолжает угнетать их творческую, производительную силу?

Фильм обличает и обвиняет. Кого? Некие «субъективные причины». За что? За отступление от ленинских норм. Но сколько же можно, дорогие товарищи, из года в год, из десятилетия в десятилетие — одно и то же «отступление от...»? Не пора ли хотя бы подступ обозначить к признанию того непреложного уже факта, что в принятой И. В. Сталиным модели нашего общественного устройства подобные аномалии превращались в норму? Что, признав этот факт публично и всенародно, мы начнем движение к пересмотру «норм» и утверждению новой, человечной и поэтому эффективной, нормативности? Что эта аномалия может быть преодолена лишь углубленным познанием первоистоков? Что это и будет подлинной перестройкой общества и страны?

Эй, товарищ, не слишком ли вы?

Нет, не слишком, если к прошлому возврата быть не может, а его и впрямь не может быть, ибо возврат — это конец, крах, распад; если не изменять максиме, которую сегодня многие верующие в перестройку интеллигентные люди вывешивают над своими рабочими местами: «Мы во всем и всегда должны следовать правде, какой бы она ни была...»

Выдающийся актер и подлинный гражданин М. А. Ульянов — неистовый ее проповедник в этом фильме. «Клокочущая ярость Ульянова» — шепчет сосед по кинозалу. А мне почему-то вспоминается давний ульяновский «Ричард III», в котором Михаил Александрович средствами максимального актерского и человеческого напряжения разъял смердящую мертвечину насилия — политического, духовного, физического, любого иного...

Понимаю, сколь некорректно сравнение, но ничего поделать не могу: там, где была установка на анализ, вулканический темперамент актера наделял его необычайной силой воздействия...

В этом же фильме обвинение часто не срабатывает. Причин тут, по-моему, множество. Может быть, мы устали от исторических обвинений, за которыми не следует приговор всеочищения, может, и без того наслышались в прошлом в голосах обвинителей слишком много «металла», чтобы радоваться ему теперь, а может, все дело в том, что судить нам не только

кого-то, снятого, разжалованного или умершего, а самих себя? Как сказал один великий, мы — дети наших дел.

Есть в этом фильме потрясающие по выразительности и силе воздействия образцы работы «киносъемщиков» двадцатых. Образцовые в своей правдивости. И есть признание дегенерации кинодокументалистов в шестидесятые и далее. Есть, наконец, мотив собственной вины: «Мы и сами не избежали...»

Немногие не повторят его, если, конечно, хватит духу на такую исповедь. Вспоминаю сейчас — хотя и многое дал бы, чтобы не было этого воспоминания, — как главный редактор большой всесоюзной газеты погнал меня в клуб ЗИЛа писать об общественной премьере полнометражного документального фильма «Повесть о коммунисте». Главный был мастер цеплять политические ярлыки, один у меня уже был от него, второй мог стать последним. Максимум, на что хватило: «Только заметку о факте премьеры — ничего больше!» Был отчаянно горд рискованной дерзостью, но главный ее словно не заметил, дробно, меленько так похохотал: «Для Смоктуновского нет вопроса, быть или не быть ему в этом фильме, а ты — в Матросовы! Ладно, сойдет и информашка!»

Да, не избежал, и тут уже никуда не денешься от жестокого вывода, который и к себе относишь, и к многим небесталанным, милым и добрым людям: «Расплата за былую несвободу — невозможность достойно воспользоваться предоставленной свободой». Если, конечно, подразумевать под ней не только свободу доступа к архивам.

А что же «Риск»? Не тот, который, как известно, благородное и, добавлю,— не всегда благодарное дело, а тот, что фильм? Он стал делом и благородным, и благодарным.

Безошибочно верный информационный повод — драматическая пресс-конференция в Рейкьявике 12 октября 1986 года — бесспорно способен вызвать сильный художественный импульс. Традиционная тема ядерно-ракетного противостояния СССР и США, раскрытая нетрадиционно, через сшибку, столкновение характеров «первых лиц» политической авансцены мира.

Насквозь пронзающая материал лейттема будущего — в образе мальчика, сына уничтоженного эсэсовцами ученого-ракетчика. Едва ли не самая большая заслуга авторов — выявление ими реальной цены, которую платит народ за ошибки и пристрастия тиранов. Загнанный в ссылки и «шарашки» интеллект Туполева и Королева — не знаю, многие ли из тоскующих по «железному порядку» былого, узнав об этом, испытали прозревающий шок. Очень сильные кадры, либо неизвестные, либо уходившие в обрезки: Тухачевский, выступающий с программной речью военачальника будущих ракетных сил, созданных, увы, с опозданием; плачущий от радости Никита Сергеевич; Юра Гагарин, шагающий по ступеням парадной трибуны мимо жены Вали, мимо матери и детей — сначала рапорт, государственное дело! — и разом обмякающий после рапорта в объятиях родных...

Это история — олицетворенная, очеловеченная и максимально приближенная к человеку, во имя которого она творилась и от которого ее прятали столько лет. Такой ее ракурс формирует дикторский текст — публицистика, оперирующая не валом громкой словесной массы, а массой логических сцеплений — фактов в огранке остро заточенных фраз. Такую ее тональность создает «голос за кадром» — Игорь Костолевский обращается с излагаемой информацией не как обвинитель, а как исследователь. Он не повышает голос, не «играет» им — невидимый, он раздумывает как бы вместе с нами, приглашая к соучастию в исследовании.

Но уж коли так, то без изъятий — всю правду, только правду и ничего, кроме правды.

Трагедия Этель и Джулиуса Розенбергов недоговорена, недосказана —

трудно понять, почему. Оттого ли, что по стародавним стереотипам вражеским шпионам положено выкрадывать у нас военные секреты, а нашим разведчикам — спасать европейские города от разрушения. Пора бы сказать о том, что многие секреты и мы не в капусте находили.

Почему ни слова о них? Просчет, просмотр или — защита непоколебимой монополии на секретность?

Тот же вопрос задаешь, знакомясь с авторской версией карибского кризиса. Что помешало сказать, что он вызван размещением наших ракет на Кубе и что, приближая их к пределам Соединенных Штатов, Н. С. Хрущев желал уравнять силы?

Можно было бы не задавать эти вопросы, если бы авторы «Риска» своим фильмом, выраженной в нем позицией сами не побудили нас к этому. Да, они рискуют, выбирая такую позицию, но рискуют еще больше, когда даже на полшага отступают от нее.

Эту простую, но крайне важную для понимания сложившейся ситуации мысль помогло выявить одно весьма занятное обстоятельство. По случайному совпадению в кинозале, где я смотрел «...Больше света!» и «Риск», сразу же после этих лент в программе «Ретро» демонстрировалась «Клятва», снятый в 1946 году фильм о том, как Сталин выполняет заветы Ленина. Фильм, так сказать, художественный, но, может быть, еще более документальный, нежели некоторые кинопассажи о «скромном ученике Ленина». Документальное свидетельство саморазрушения Таланта, безоглядно и самозабвенно посвятившего себя лжи.

В зале смеялись, постанывали, уморившись излишествами этой монументальной верноподданической кинотуфты. И я, признаюсь, смеялся, но то был смех сквозь слезы. В титрах фильма — не вырубишь никогда! — фамилия дорогого мне человека. Он заменил мне отца, всю свою жизнь, как мог, поддерживал. В молодости ослепительно, покоряюще талантливый, первым же выходом на люди открыл себе путь наверх. Сделал несколько фильмов с всемогущим в те годы Михаилом Эдишеровичем Чиаурели и с ним пришел к «Клятве»...

Понимал, как и чем рискует? Скорее всего — нет. Человек ведь редко заглядывает за пределы отпущенной ему жизни. И потом установленные в обществе стандарты должествования жестко и жестоко подчиняли себе. Покорные таланты возносило на гребень преуспеяния. Он преуспевал, на глазах у окружающих теряя все, чем был столь щедро одарен. Но знаю: спроси его сегодня, почему он взялся ваять эти химерические киноизваяния — он бы ответил: «Время было такое». Или сослался бы на устрашавшую его всевластность режиссера-постановщика, который не только фильм ставил — судьбы выстраивал. А случалось — и разрушал.

У генералиссимуса ведь были свои маршалы от искусства, его любовь наделяла их властью, которая, увы, не всегда была доброй.

Впрочем, ретроспективная смелость немногого стоит.

Впрочем, мы ведь условились, что никого не станем судить — себя и только себя. Только к себе примерим вот эти слова: что бы ни говорилось о силе идей, время которых пришло, всякий шаг к правде — всегда риск.

У этой идеи из одноименного фильма есть гениальный предтеча: «Везде, где великий дух высказывает свои мысли,— есть Голгофа»,— когда-то заметил Генрих Гейне. Уж он-то знал толк в голгофах и другим наказывал приобщаться к ним. Ну, а то обстоятельство, что вместо Голгоф порой ныне в большом ходу разносные статьи или «творческие дискуссии», обвинения в усилиях сформировать разрушающую «отрицательную культуру» — отнюдь не отменяет и не упрощает проблем рискующей личности. Напротив.

Чем больше света, тем больше риска.

И все-таки — побольше света!

Новая модель кинематографа

Дая Смирнова

Курсы, курсанты и экс-курсанты

Высшие курсы сценаристов и режиссеров основаны в 19... Не знаю, как быть... С одной стороны — официальные документы, с другой — экология памяти, что ли... На курсах говорят о приближающемся 25-летии. В «Положении о Высших курсах...» четко сообщается, что они организованы приказом Комитета Совмина СССР по кинематографии и Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР № 254/150 от 6.08.64 г. Стало быть, в 1989 году действительно исполняется двадцать пять лет. Серебряный юбилей. Вроде бы законный и всем, связанным с курсами, приятный. Пожелтевшее от времени «Положение...», по мнению сотрудников, во многом устарело и требует пересмотра в свете сегодняшнего дня, но дата вроде бы никакому пересмотру не подлежит. И тем не менее, когда я стала говорить о 25-летии при представителях старшего поколения кинематографистов, смотрели на меня более чем странно. Двое рассмеялись. Один обиделся.

За ясностью пришлось обратиться к уважаемому, ласково-сердитому патриарху Леониду Захаровичу Траубергу. Вот что он рассказал:

— В 1956 году я работал на «Мосфильме». В то время все мы — и Пырьев (он был директором студии), и Ромм, и Юткевич, и Калатозов — ощущали некую настороженность по отношению к ВГИКу: он не давал нам режиссеров. Мы не могли согласиться с методами обучения в институте. Мастерскими, конечно, руководили видные режиссеры, но они появлялись там, как бог Саваоф,— с громом и молниями — раз в месяц, а делом занимались уполномоченные — жены и ассистенты. И вообще мы считали, что молодой режиссер должен ходить не под одним мастером с его волевыми принципами, а под разными. Ученик должен иметь возможность не только одобрять или критиковать, но и отбирать то, что ему близко, не совершенствуясь в подражании одному мастеру.

У нас было право организовать курсы, что мы и сделали. М. И. Ромм преподавал творческий процесс режиссуры, не касаясь изобразительного ряда, С. И. Юткевич, напротив, сосредоточился на изобразительном плане, Ю. Я. Райзман — на работе с актером, я вел занятия по работе со сценаристом и режиссерскому сценарию, а Косматов учил режиссеров работать с оператором. При несомненных достоинствах такого, говоря современным языком, бригадного метода, все же за ученика отвечало несколько мастеров, что оказалось недальновидным.

На курсы первого созыва 1958 года пришло много желающих, но мы отбирали пятнадцать человек. Из их числа вышли Данелия, Таланкин, Микаэлян, Туманов, Аббасов — несомненно, хорошие режиссеры советского кино. Почти 50 процентов успеха — немыслимая цифра. Дай бог выпустить одного-двух хороших режиссеров с курса в двадцать человек.

После этого Пырьев ушел с «Мосфильма» в союз, и курсы распались. Не стоило бы об этом говорить, но гласность есть гласность. Не хочу обижать ВГИК, сейчас это модно, но ему очень не нравилось, говорю это совершенно ответственно, существование курсов — они угрожали и в плане сис-

темы, и в плане монополии. У Пырьева было много недостатков, но он был талантливый и настойчивый человек. Мы с ним — он и я — решили создать уже режиссерские и сценарные курсы. Надо отдать справедливость Госкино — оно не возражало, и 17 января 1964 года начались занятия со вторым набором. С 1967 года наши выпускники поставили хорошие фильмы: Т. Океев — «Небо нашего детства», М. Осепьян — «Три дня Виктора Чернышева», Г. Панфилов — «В огне брода нет», К. Геворкян — «Здесь, на этом перекрестке». У нас были, несомненно, талантливые люди — К. Ершов, А. Аскольдов и другие. Вот так все начиналось, я ответил на ваш вопрос. Но категорически хочу указать на одну вещь — мастера работали практически бесплатно и — еще одно отличие от ВГИКа — не гнались за регалиями. Тарковский читал лекции по три рубля за штуку. Я через Госкино добился, чтобы ему заплатили по десять. Мне как человеку, отчасти создавшему курсы, хотелось бы прежде всего пожелать им не зазнаваться и делать не только неплохие, но и очень даже хорошие фильмы...

●

Мне когда-то казалось, что трудно писать об учреждении с ужасной атмосферой, но когда при сборе материала каждый собеседник во первых строках восклицает: «Там прекрасная атмосфера!»— это еще труднее. Второй строкой бывало сообщение: «Туда принимают людей с высшим образованием, с большим запасом жизненного опыта». Иногда (собеседников было около двадцати) сначала произносилась вторая фраза, а затем — неукоснительно — первая. Если бы не врожденное чувство долга, я бы вообще не стала писать на такую тему... Но, между прочим, хвала образовательно-возрастному цензу весьма проблематична. Об этом, как об ошибке, говорил Трауберг: «Мы были логичны, считая, что в режиссуру должны приходить люди не моложе двадцати пяти и не старше тридцати пяти лет, но все же мы потеряли у своих учеников свежесть восприятия и нарушили традицию советского кинематографа...» И. Вайсфельд уточнил: «Классики вступали прямо в производство и там учились». А С. Соловьев на пресс-конференции в ПРОКе сказал: «Это наше большое горе, что у нас кинорежиссеры приходят к самостоятельной работе в 35—40 лет». Так что, как видите, в некоторых восторгах таится зерно проблем, и это, сознаюсь, как-то обнадеживает автора корреспонденции. Можно и на «атмосферу» осторожно покуситься...

●

Так уж получилось, что для меня знакомство началось в ПРОКе XV МКФ. Замечательная организация. Где бы еще удалось собрать столько экс-курсантов и их учителей? Где бы еще так повезло — ощутить значимость курсов в международном масштабе? Где еще бывают такие короткие и суматошные интервью?

Предлагаю ворох первых впечатлений, в котором перемешались радости и проблемы школы. Поскольку восхищения больше, прошу считать эту подборку юбилейной.

С. Кулиш. То, что есть курсы, позволяющие приходить в кино людям из смежных областей, это прекрасно. Курсы приглашают читать лекции и просто беседовать многих интереснейших и талантливейших людей. Например, актерское мастерство преподает А. Васильев — лучший, на мой взгляд, театральный, и не только театральный режиссер. Великолепен курс Н. Эйдельмана «История как сюжет». На курсах читают лекции выдающиеся кинематографисты, философы, психологи, дипломаты — всех не вспомнишь... На курсах делаются отличные фильмы. Когда в сложное для Польши время мы с Кареном Шахназаровым собирались туда в поездку, надо было отобрать работы молодых для показа. Могу сказать ответственно, что лучшими, по сравнению с ВГИКом, были ленты курсов. Я веду в Союзе кинематографистов семинар молодых ре-

жиссеров, мы собираемся раз в месяц, и начинается откровеннейший разговор — по гамбургскому счету. Свидетельствую, что и в этой ситуации самыми интересными людьми оказываются выпускники Высших курсов.

Ф. Хитрук. Высшие курсы — абсолютно уникальное учебное заведение, где вся прелесть заключается в индивидуальности обучения, в мастерских из 2—3 человек, в оптимальности условий общения учителя и ученика, в неформальности этого общения, которую я ценю выше, чем выверенные лекции.

М. Осепьян (набор режиссеров-постановщиков 1964—1966 годов). Режиссура на курсах преподается концентрированно и исповедально, эта школа дает подлинные индивидуальности. На просмотрах каждый день — мировая классика, что определяет уровень и критерии.

И. Дыховичный (набор 1976—1978 годов). Думаю, что курсы являются не идеальной, а единственной нормальной формой подготовки к тому, что человек будет делать в кино.

К. Лопушанский (набор 1976—1978 годов). Если бы не курсы, я просто не попал бы в кино, ведь во ВГИК меня не приняли... Курсы как система обучения уже в те годы, когда о перестройке в кино и речи не было, во многом были близки тем принципам, которые сегодня декларируются и предлагаются в качестве основы нового кинообразования. А свобода обучения, а стремление раскрыть все возможности студентов?.. Я учился в мастерской Э. Лотяну, поскольку со своим музыкальным прошлым был прямым кандидатом в музыкальную мастерскую, которую он хотел создать. Но оказалось, что прежний опыт не привел меня к музыкальному жанру, и никто мне ничего не навязывал. В то время у нас начал читать лекции А. Тарковский, и когда я поехал к нему на практику, Лотяну мудро и с легким сердцем меня благословил. Такое отношение к ученикам всегда отличало курсы.

Б. Садыков (набор 1976—1978 годов). Курсы — это чрезвычайно серьезно, это академия, если называть вещи своими именами, это проверка себя с помощью лучших мастеров советского и мирового кино.

А вот фрагмент разговора с руководителем молодежного объединения, секретарем СК СССР Кареном Шахназаровым, имеющий непосредственное отношение к теме.

К. Шахназаров. Если говорить о проблемах развития молодой режиссуры в сравнении с другими странами, то наши 30 фильмов-дебютов — это много. Ни одна страна себе такой роскоши не позволяет. Другое дело, что результат был часто плачевным, потому что молодые не могли пробиться к своим темам. Молодому легче навязать то, что не навяжешь опытному режиссеру. Кроме того, по сложившейся традиции начинающих чрезмерно опекали, чем иногда просто губили. Надо было иметь совсем уж фантастический характер, чтобы противостоять этому. И редакторы на молодых отыгрывались в полную меру. Самое страшное было даже не в том, что фильмы клали на полку — вчера клали, сегодня сняли,— а в том, что их резали. Это непоправимо.

Д. Смирнова. Сегодня купюры исключены?

К. Шахназаров. Пока, насколько мне известно, прецедента не было. Речь о них может идти только с точки зрения качества, и то — на самой демократической основе.

Д. Смирнова. Возможность приходить со своей темой может войти в противоречие с планом...

К. Шахназаров. Назревает другая проблема — молодые приносят вчерашние идеи...

Хочется надеяться, что выпускникам курсов такое не свойственно. Во всяком случае, одна из дискуссий ретроспективы ПРОКа, наполовину состоявшей из работ курсантов, была озаглавлена «Новое кино — возвращение к искусству».

В ретроспективу «СССР. Молодое кино» вошли курсовые, дипломные и полнометражные картины курсов. Де-

монстрировались «Адонис XIV» Б. Садыкова, «Элиа Исаакович и Маргарита Прокофьевна» И. Дыховичного, «Простая смерть» и «Гость» А. Кайдановского, «Праздник Нептуна» Ю. Мамина, «Господин оформитель» О. Тепцова, «Царапина» А. Фатхуллина, «Небывальщина» С. Овчарова и другие.

Просмотры привлекли множество зрителей. Даже Белый зал союза бывал переполнен, не говоря уже о Малом, где некоторые зарубежные гости возлежали на бобриковом полу у подножья экрана.

Отсидев ноги на корточках у двери, я поковыляла за новыми впечатлениями и тут же — в качестве компенсации от всегда справедливой судьбы — увидела ожидавшего кого-то Э. Рязанова.

Д. Смирнова. Эльдар Александрович, говорят, что вы замечательный педагог...

Э. Рязанов. Пользуетесь слухами?..

Д. Смирнова. Не без этого, но очень скрупулезно их проверяю — опросила очевидцев, теперь обращаюсь к вам — за чистосердечным признанием... Ваше отношение к курсам?..

Э. Рязанов. Там живая, человеческая атмосфера, добрая и строгая одновременно, там хороший климат...

Д. Смирнова. Кем из своих учеников вы можете похвастать?

Э. Рязанов. Я доволен несколькими учениками. С большими трудами, но складывается, наконец, удачно судьба Ивана Дыховичного, очень звонко вошел в кинематограф Юрий Мамин, которому я помог с «Праздником Нептуна». Его не хотели запускать, я оказывал всяческое давление, где мог, и очень рад, что эта картина имеет успех. Хорошо работает Исаак Фридберг из Литвы.

В этот информационно насыщенный день мне удалось собрать еще две кассеты сведений о курсах, но одно обстоятельство мне все время мешало — трудясь в поте лица на ниве кинообразования, я то и дело натыкалась взглядом на Алексея Германа. Казалось бы, какое мне дело до того, что за соседним столиком зарубежные корреспонденты пытают Германа?.. Так ведь нет, не выдержала, подошла, заявила, что его присутствие меня смущает, и спросила, почему он умеет снимать кино...

А. Герман. Мне кажется, что снимать кино никто не умеет. Я не могу нравоучать, но думаю, что съемки хорошего кино как раз начинаются с того, что режиссер ничего не умеет... Г. М. Козинцев писал о том, что каждую картину начинает как бы с нуля... Я много наблюдал своих коллег. Когда они ничего не умеют, они снимают хорошо, ищут стилистику, все ищут заново. А когда говорят: «Я знаю, как снимать, эта картина у меня от зубов отскакивает»,— как правило, ничего не получается. Помню, мы с одним ныне известным режиссером запустились с первыми картинами. Мы ничего не умели, мы считали, что жить невозможно, мы хотели быть кем угодно, хоть воробьями, лишь бы не режиссерами... Так что кинообразование... Оно, конечно, должно быть. Я ни в коем случае не против кинообразования... Но самое главное — погрузить человека по уши в культуру кинематографа, показать, как, например, снимает тот, как делает звук этот, и так далее, а дальше — плыви сам...

Д. Смирнова. Ну уж, не верю, что вы совсем ничего не знали, техника все-таки...

А. Герман. Да, это страшно, особенно — кто куда должен смотреть... Это я считал самым непостижимым. Но когда узнал, что в этом разбирается оператор...

Теперь я понимаю, зачем подошла к Алексею Герману. После такого разговора все проблемы кинообразования покажутся мне сущими пустяками, тем более что с «погружением в культуру кинематографа» на курсах все в порядке.

Здесь я, к сожалению, вынуждена проститься с ПРОКом, не задействовав и десятой доли собранного материала. Что делать, тема — Высшие курсы, куда мы и последуем.

●

Уже первая проблема оказалась нелегкой. Многие слушатели называли курсы лицеем. Некоторые по разным причинам не соглашались с таким «ярлыком», один позволил себе заметить, что не у всех «лицеистов» есть высокопоставленные родственники. А большинство упорно настаивало на красивой параллели.

Поначалу я приняла за автора сравнения первого собеседника, потом — второго, потом... Словом, пришлось углубиться в историю вопроса, и я позвонила выпускнику сценарного отделения (набор 1965—1967 годов) Андрею Битову. Он объяснил мне, что лицейская аналогия самоочевидна, что эта ассоциация лежит на поверхности, что она самообнаруживается при каждом новом наборе, потому что приходит в любую мало-мальски сообразительную голову... Андрей Георгиевич любезно избавил меня от библиографических мытарств и подсказал, где можно обнаружить доказательства его несомненного авторского приоритета... Шутки шутками, но А. Битов действительно много и нежно писал о курсах («Портрет и постскриптум» и т. д.) и — главное — пишет по сей день. Подумать только, двадцать лет человек не унимается, не может и не хочет забыть... Впрочем, слово предоставляется самому лицеисту («Литературная газета» от 22 июля 1987): «Есть в Москве такие двухгодичные Высшие курсы сценаристов и режиссеров. Туда нас и набрали, как инопланетян, никому не известных Аллу Ахундову, Резо Габриадзе, Гранта Матевосяна, Рустама Ибрагимбекова, Владимира Маканина, Георгия Полонского, Тимура Пулатова, Серафима Сака...» Здесь интервьюер «ЛГ» не сдерживает своего восхищения, к которому и мы имеем возможность приобщиться. Да, был такой набор, да, в списках курсантов есть много славных имен, но могло бы быть больше. Система отбора далека от совершенства, о чем ниже. А. Битов отмечает, что его курс «набран был по механическому, административному принципу: по человеку от республики или что-то в этом духе. Но тем не менее оказался уникальным».

Отдаю себе отчет в том, что уникальность наборов не может стать нормой, но стремление к этому должно проявляться явственней, чем сегодня.

●

Мы выслушали много хороших слов о Высших курсах и их атмосфере, но как устроены курсы и как они действуют, лично я до сих пор не поняла.

Курсам свойственна вариантность, переливчатость, что доставляет добросовестному исследователю немалые хлопоты. Попытка заговорить о некоторой зыбкости формы и содержания с представительницей педагогического состава вызвала горделиво нетерпимую реакцию. Мне было объяснено, что зыбкость есть неопределенность, а на курсах все четко определено, хоть и подвижно — и программы, и составы. «Курсы мобильны»,— лояльно поправил меня С. Кулиш... Хочу сразу же заметить в порядке самозащиты, что в лице административного и преподавательского состава курсы располагают группой патриотов на грани шовинизма.

Воспользуемся расхожей альтернативой «дух и буква». Так вот, что касается особого творческого духа, то, как мы уже убедились, им буквально пропитаны и благодарно-влюбленные слушатели, и преподаватели, и иногда странно настороженный персонал. Но что касается буквы... Поистине, свежесть моего взгляда трудно переоценить. Я и адрес-то узнала, только получив задание редакции... Красивый, кстати, адрес — тихий центр, Тишинский переулок, шелест вековых деревьев в тишине... Итак, о свежести. Многое сразу представилось мне безотлагательно выпуклым. Например, теснота и материально-техническая нищета. Правда, эта черта не входит в число уникальных, по этой линии в кинематографе почти все конкурентоспособно, но курсам требуется срочная помощь, здесь делается будущее нашего кино... Уже нетрудно догадаться, что в данном повествова-

нии будет масса трюизмов. А что делать, если дело не делается? Увы...

Приглашаю вас в экскурсию по структуре курсов — с ассоциативными экскурсами.

Повторяю, курсы и устроены необычно и располагают изрядным количеством непростых проблем, имеют известное продолжение своих достоинств. Причем некоторые сложности при многолетней неразрешаемости кажутся такими разрешимыми, что порой начинает мерещиться, будто тридцатилетние курсы основаны на прошлой неделе. Даже название проблематично. То есть они — курсы, но ни в одном справочнике об имеющихся в стране курсах не значатся. Они — высшие, но введение в ранг высшего учебного заведения — престижная мечта. У них просто нет статуса, чем и порождена финансовая проблема, о которой говорил Л. З. Трауберг. Услышав от методиста, что они живут по разряду ПТУ, я сочла это шуткой и бестактно, как оказалось, рассмеялась.

Одно время ВГИК ставил вопрос о воссоединении, но пока курсы самостоятельны — под эгидой Госкино и Союза кинематографистов они непосредственно подчиняются Управлению кадров и учебных заведений Госкино. Пожалуй, это неплохо на сегодняшний день, что альянс с ВГИКом не состоялся, потому что представить себе проблемы ВГИКа и курсов как единый комплекс как-то даже страшновато. Это уже нечто из современной теоретической физики — формула есть, а вообразить невозможно. Впрочем, если поразмыслить бесстрашно, возникают некоторые резоны — общая обновленная техническая база, общий актерский полигон, фильмотека, киностудия, статус наконец... Ведь идут разговоры о киноакадемии, где могли бы сосуществовать на паритетных началах оба принципа.

Итак, структура. Собственно курсы представляют собой небольшое двухэтажное помещение и небольшой штат — директор, два заместителя, несколько редакторов и методистов, технический персонал. Летом, когда для допуска потребовалась бумага с гербовой печатью, эта маленькая пустыня показалась мне неприступной крепостью с неуловимым бессмертным гарнизоном. На лицах хозяев читалось «пренеприятное известие»... Потом я поняла, что это специфика времени. Ну, действительно, чем может быть не мила пресса учреждению с повсеместно воспетой атмосферой? Тем более что я, зная о тяготах ВГИКа, шла в альтернативный рай. Такие странности бывают на этом свете... На приемном экзамене мне присутствовать не разрешили, но потом все было хорошо, сотрудники курсов оказывали всяческое содействие, представляли нужные материалы, помогали связаться с интересующими людьми, показывали фильмы выпускников.

Многие считают, что ни о сравнении курсов со ВГИКом, ни о чьих-то преимуществах речь идти не может, так как курсы совершенно иная, не режимно-нормативная система с двумя формами обучения — аудиторной и кабинетной, то есть с лекциями и беседами в мастерских. Метод — свободный. Каждый мастер сам строит свою программу, сам знает, как готовить к профессии. Все мастерские, рассчитанные на индивидуальное обучение, миниатюрны — два или три слушателя. Курсы готовят — не постоянно, а целевыми наборами, о чем речь ниже,— режиссеров-постановщиков игрового, документального, научно-популярного и мультипликационного кино, сценаристов для кинематографа всех видов и жанров; вторых режиссеров. По одному разу набирались режиссеры телевидения, художники мультфильмов, директора картин, режиссеры по монтажу. Как говорится, прецедент был, рецидивы — под вопросом.

Каждое отделение возглавляется, направляется и контролируется советом. Совет существует столько же времени, сколько и набор, составляющий данную мастерскую. С защитой дипломов совет распускается, а с новым набором рождается заново. На

курсах нет кафедр, которым свойственно порой брюзгнуть, обрастать жирком, вырабатывать такие межличностные отношения, что забывается конечная цель, не говоря уж об общественном благе. В этом смысле советы — прогрессивная форма. В их состав входят наиболее опытные мастера, виднейшие деятели кино, педагоги, редакторы, представители кинопроизводства и киноруководства. Советы утверждаются Госкино и Союзом кинематографистов. Обновление советов осуществляется в соответствии с условиями и потребностями.

В «Положении о курсах...» сказано, что мастеров рекомендуют и утверждают Госкино и СК СССР, а слушателей — киностудии страны. Но в структуру курсов изначально введена возможность отказа от услуг людей, не уделяющих должного внимания делу, и приглашения истинных энтузиастов. С каждым выпуском проносится легкий шквал, и все начинается заново. В сущности, курсы устроены как сублимированная ягода. Выпуск дипломированных специалистов — возгонка жидкости. Остается легкий сухой каркас с четкой клетчаткой. Каждые 2—3 года в него, как жидкость, вливается жизнь — слушатели, мастера, преподаватели, лекторы, собеседники,— и ягода снова становится живой, сочной, ароматной, блестящей... до следующей возгонки... И так — три десятка лет.

В структуре Высших курсов давно запрограммированы многие постулаты перестройки — индивидуальный подход, использование кадров по признаку их ценности для дела и т. д. Это — серьезно.

В «Положении...» говорится, что курсы содержатся на 75 процентов из фонда Госкино и на 25 процентов — собственными средствами. Сейчас идут переговоры о создании фонда курсов, о частичной самоокупаемости при условии, что прокат будет более внимательным к кинопродукции известного учебного заведения, будет покупать фильмы слушателей и выпускников — и не только увенчанные множеством призов и премий,— внося определенный процент денег на поощрение курсантов и их опекунов. Картины снимаются вполне профессионально на различных студиях страны, и курсы оплачивают их по представлении студией сметы в пределах нормативных сумм.

Повторю еще раз для пользы дела — курсы бедны по материальной части. Их слезные требования лежат на всех сколько-нибудь решающих столах Госкино и Союза кинематографистов. Курсам тесно, пара-другая старых монтажных столов становится предметом вожделений и раздоров, столь пишуще-читающее заведение не имеет никакой множительной техники, о ксероксе или ротапринте говорят десятилетиями как о сказочной фантастике, у мультипликаторов нет трансфокатора (о существовании десятикратников они — слушатели — слава богу, не знают), при коренном значении просмотров на курсах только один кинозал... Набрал мастерскую режиссеров-постановщиков детского фильма Р. Быков, воинствующий поклонник просмотров. Курсы рады приветствовать такого мастера, но страхи питают немалые — где и что смогут увидеть другие слушатели, если быковские будут дневать и ночевать в кинозале?..

Не знаю, товарищи, время наше, конечно, революционное, но на одном энтузиазме техногенное кинообразование вершиться не может. И не разруха же, в конце концов...

•

Теперь переходим к самому интересному, потому что самому непонятному. Смею предполагать, что ни на курсах, ни в Госкино, ни в Союзе кинематографистов, ни в Советском Союзе никто достаточно обоснованно не ответит на вопрос, правильно ли принимаются решения о целевых наборах. Когда, кого и почему набирали курсы? Когда и кого — знаю. Почему — неисповедимо. Иду к директору И. А. Кокоревой.

Д. Смирнова. Ирина Александровна,

объясните мне, пожалуйста, кто и как определяет профиль набора?

И. Кокорева. Именно этот вопрос я ставила на секретариате СК. У нас нет серьезной политики в подготовке молодых специалистов. Мы, конечно, даем каждые два-три года какие-то планы, давали даже планы на будущее — до 2000 года, но это не поставлено на серьезную ногу... У курсов всегда был целевой набор, но чтобы объявить его, конечно, надо знать, в каких кадрах нуждаются студии. Необходимо изучить состояние кадров и приступить, что называется, к серьезному научно-производственному планированию. Пока же... Возьмите Грузию — у них много режиссеров, а они все присылают и присылают новых. Реваз Чхеидзе, я считаю, проводит правильную политику: «Нам нужны талантливые режиссеры. Происходит отсев. Надо учить много людей, чтобы из них выловить лучших...» Но тем не менее определенная кадровая политика нужна.

Я выловила слова «выловить лучших» — правильные слова. Если бы они полностью соответствовали правде жизни выпускников, вопрос можно было бы закрыть, призвав в оправдание известную формулу «искусство — жесткая сфера». Но, к сожалению, сквозь крупноячеистый невод кинопроизводства... Впрочем, до производства еще надо дорваться. А невода в руках киноадминистрации никогда, по-моему, и не было. Она всегда сидела за барьерами и с некоторым любопытством наблюдала, какими способами, как долго и с какой степенью отчаяния и унижения начинающие кинематографисты берут эти барьеры. И ведь что любопытно — когда барьер взят, в родной среде сокрушаются о том, что при десятой попытке соискатель был недостаточно элегантен. Такая несмешная нелепица... Да, конечно же, выживают приспособленные, но ведь сколько талантов не способно приспособиться... Как хорошо, что вылавливание талантов становится, наконец, выгодным делом.

Вернемся к вопросу о целях целевых наборов. Но сначала — исторический экскурс. (Мое знание истории основано на изучении картотеки. Она находится в стадии создания и уточнения, есть неполные списки, незаполненные личные карточки.) С помощью картотеки я составила примерную схему наборов, но систему не уловила, потому что ее нет. Все сведущие люди сходятся на том, что выбор профиля вершится не столько в соответствии с никому толком не известной объективной потребностью и столь же туманной производственной необходимостью, сколько по принципу «есть мнение». Исчерпывающим мне показалось мнение молодого критика за чашкой кофе: «Берут туда, где кризис. Сейчас кого набрали — детфильм? Все правильно, в детском кино кризис». Не знаю, насколько это правильно, и ощущаю вынужденную необходимость выработать свою версию.

Я беседовала со многими людьми — представителями многих кинопрофессий. Каждый из них может сочувственно согласиться с тем, что в соседней специальности, конечно, тоже есть свои проблемы — слегка островатые, но вот острейшие, жгучие, безотлагательные — только у них, в той области, которую представляет каждый данный собеседник, и только по его ведомству следует принять самые срочные и действенные меры... Узнаете? Да, в этом есть чуточку смешная трогательность, это, наконец, совершенно естественно, но, увы, это довольно точная модель той самой ведомственности, которой стольким обязана наша большая и богатая страна. Думаю, что именно ведомственность определяет в конечном итоге, каким будет следующий набор курсов, и остается только порадоваться тому, что при всей общей неразберихе в кинематографе (увы, тоже модель) от профиля набора Высших курсов не так уж многое зависит. Разве что судьбы людские... Ну, поработает сценарист дворником, делов-то... Кстати, сценаристов наби-

рали и выпускали больше, чем всех.

Так обстоят дела с кадровой политикой.

Федора Савельевича Хитрука я случайно увидела в по-летнему пустынном здании курсов. Они с Юрием Норштейном сидели посреди комнаты, а вокруг них несколько курсантов — кружочком, как на посиделках. Шел «домашний разговор», как мне объяснили,— занятия по мастерству. А выглядело это так: окна затемнены, красноватый полумрак, над головами воскуряется дымок (всего лишь сигаретный)... Секта, жрецы...

Д. Смирнова. Почему вы здесь летом, Федор Савельевич?

Ф. Хитрук. Особая ситуация — люди из республик, где нет базы для создания курсовых работ, а здесь у нас пока есть прекрасная возможность поработать. Нас ведь фактически исторгают. Мы сейчас лихорадочно ищем, где бы притулиться... Набрали режиссеров, будет набор сценаристов — куда мы денемся?.. Это очень меня волнует... Но главное, что представляется совершенным безумием,— новость о том, что курсы собираются расширять, хотят набрать еще чуть ли не семьдесят человек. Это будет уже комбинат вроде ВГИКа. Считаю, что это глубоко неверно, нельзя раздувать масштаб такого уникального учебного заведения, нельзя делать здесь «Теремок»...

Д. Смирнова. Что-то я не понимаю... С одной стороны слышу о необходимости перерывов в наборах, с другой — о расширении.

Ф. Хитрук. На курсах собираются сделать набор киноведов, поговаривают об организаторах производства, хотя во ВГИКе и тех, и других — больше половины состава. Где же координация? Где объективный анализ?.. Все происходит из-за отсутствия единой кадровой концепции, которая должна исходить от Госкино и союза... Надо же хотя бы выборочно проследить «прохождение службы». На курсах, кстати, это можно было бы сделать, а за вгиковским конвейером не уследить.

Д. Смирнова. А сколько еще нужно мультипликаторов?

Ф. Хитрук. Может быть, начнем с того, сколько нам нужно фильмов?

Д. Смирнова. Сколько нам нужно фильмов?

Ф. Хитрук. Не знаю. Мы, включая телевидение, делаем 130 картин в год. Я их почти все видел. Могу сказать, что если бы их было 70, никто бы не пострадал, даже выигрыш был бы. Но значит ли это, что надо делать 70?.. Нужно изучать спрос.

Д. Смирнова. А нельзя сделать выводы о спросе из выводов о посещаемости?

Ф. Хитрук. Не знаю... Но совершенно точно знаю, что мультипликаторов готовить надо, вопли идут из всех республик. И готовить их надо здесь. Мы с Юрием Борисовичем Норштейном пробовали во ВГИКе — ничего не вышло. Это ведь заблуждение, что ВГИК готовит мультипликаторов, оно происходит оттого, что никто не улавливает разницу между художником-постановщиком и художником-мультипликатором... Здешние условия — большой подарок для нас, нужен только приказ о создании на базе Высших курсов всесоюзной, постоянно действующей школы мультипликаторов, которой мультипликация была лишена всю историю своего существования...

Что тут можно сказать? Когда такие уникальные художники так горячо хотят учить, что тоже уникально, это — божий подарок.

Почти не сомневаюсь, что столь же положительные выводы я сделала бы, побеседовав о кадровой политике курсов поочередно с замечательными мастерами-режиссерами, замечательными мастерами-сценаристами и т. д. И, конечно же, в каждом случае решила бы, что курсы должны преимущественно заниматься обучением людей именно этой профессии... Проблема, однако... Проблема проблем... Ведь курсы действительно не безразмерные. И обязанности ВГИКа переносить на них действительно нельзя. Надо налаживать дела на

месте. А то ведь не будет ни того, ни другого, везде станет худо... Количественный рост «разжижает дух» — как сказал о ВГИКе М. Хуциев.

Не знаю, нужно ли готовить вторых режиссеров, если, по словам Л. Трауберга, закономерны десять процентов успеха при обучении постановщиков. Может быть, остальные и займут второй рубеж, руководствуясь не самолюбием, а потребностями кино.

Что касается предлагаемого набора хороших рецензентов — вгиковские, дескать, не годятся, надежда на курсы. Прошу прощения за личное мнение, но хорошие рецензенты могут быть только у хорошего кино. Я не верю в бурный взлет этой профессии даже на базе курсов. Не только потому, что скупа на таланты природа, не только потому, что оставляет желать лучшего система отбора, о чем ниже, но и потому, что при попытках обучения неапробированным профессиям бывали досадные срывы. Как бы ни отзывчивы были курсы на довод «есть мнение», какую бы смелость они ни проявляли при этом, удается не все и не всегда. Я ничего не знаю о единственном наборе директоров картин в 1973 году, но располагаю полуанекдотическими сведениями о единственных наборах режиссеров телевидения в 1968 году и режиссеров-монтажеров в 1985 году, что заставляет меня высказать предупредительную тревогу по поводу решительных новаций в области целевых наборов. Речь может идти о пробах, об экспериментах, а не о скором решении назревших кадровых проблем.

•

Теперь о приеме — самом уязвимом звене в работе курсов. Можно было бы процитировать стенограммы заседаний советов, но это не совсем корректно — таких резких слов для печати, может быть, не сказали бы.

Прием пока производится трехступенчато, первой ступенью является рекомендация, затем рекомендованные присылают свои работы для рецензирования и отбора, затем отобранные абитуриенты приезжают на приемные испытания. По идее, на местах — в республиках — должны заседать горячо заинтересованные в талантах комиссии, и результатом этого принципиального заседания, которому предшествовал скрупулезный поиск, должна стать рекомендация. О том, сколько находится желающих жить два года в Москве, встречаться с лучшими людьми и киношедеврами и еще получать за это сто рублей в месяц, говорить не надо... Словом, рекомендуются не всегда таланты. В стенограмме есть очаровательный рассказ В. Ежова о том, как курсы командировали его на отбор, как быстро местный культурный деятель вручил ему список кандидатов во главе с собой и как он, Ежов, вызвал потом в Москву одного не входившего в список Бориса Можаева, в чью хулиганскую сторону местные знатоки ему и смотреть не рекомендовали. Хочу ошибиться, предположив, что это был едва ли не единственный выезд курсового эмиссара в глубинку. Все понимают, что ездить надо, но десятилетиями ждут милостей от местных ценителей. Дело осложняется тем, что отбор регламентируется жесткой квотой, спущенной Госкино.

Вот что говорит о последнем режиссерском наборе драматург А. Буравский:

— Вот сейчас набрали курс. Москвичей и ленинградцев брали только на детское кино, иногородних — на игровое. Мы уверены, что это «плановое хозяйство» изначально прокрустово. Неужели в Москве и Ленинграде нет «взрослых» талантов?.. Мне обидно за этих людей. Они пропустят свой возраст — и все...

Почему драматург Буравский печется о режиссерах? Потому что их набор активно — с подачей оставшихся без ответа петиций — настаивал на том, что обучающихся на курсах слушателей вообще не надо де-

лить на сценаристов и режиссеров. Эта тенденция наличествует в кинообразовании всегда — в извечных вгиковских попытках наладить совместное обучение, в поисковом брожении на курсах. Она не стихает, потому что отражает реальную жизненную кинопутаницу — миграцию из профессии в профессию.

А. Буравский. Хочу сразу же подчеркнуть разницу — мы выступали не за совместное обучение, а за единое. Драматург Фрид называл это «учиться на кинематографиста». В каком смысле? Чтобы нас окунали в кинематографическую профессию полностью, а потом каждый решал, кем он хочет быть. Хочу оговориться, что имею в виду одаренных людей, другим учиться на курсах вообще не надо. Мы хотели улучшить и демократизировать обучение. Нас все поддержали, но и Госкино, и союзу было тогда не до нас...

Д. Смирнова. Очевидно, были и противники?

А. Буравский. Они говорили, что из сценаристов не получаются режиссеры. Мы называли нашего И. Авербаха, Ф. Феллини, М. Формана. Нам говорили, что на режиссеров учились и Ю. Клепиков, и оба Ибрагимбековы, и Е. Григорьев, мы отвечали: «Ну и что? Вы же перечисляете цвет кинодраматургии, что только подтверждает нашу правоту»... Режиссер, не разбирающийся в драматургии,— не режиссер, а сценарист тоже должен ставить фильм на своем внутреннем экране...

Д. Смирнова. Говорят, ваш набор — совершенно удивительный...

А. Буравский. Время удивительное... Но, конечно, хочется думать, что и мы — тоже... У многих наших ребят уже в период обучения начались какие-то практические, производственные работы в кино, и сейчас они активно работают. В объединении Р. Быкова снимается «Неспортивная история» Игоря Агеева, Володя Вардунас — автор сценария «Праздник Нептуна» — продолжает удачное сотрудничество с Ю. Мамиными, снимающим в Ленинграде его полнометражный сценарий. Юра Коротков опубликовал и запустил несколько сценариев. Хорошо пошел Хаким Булибеков в Казахстане... И всему этому, конечно, помогли перемены в кинематографе...

Набор Александра Буравского состоял из семнадцати человек. Семь человек хорошо начали в кино. Остальных подождем...

В связи с отставанием научных исследований, пользуясь собственными и подсказанными приблизительными статистическими данными, могу утверждать, что процент несомненного успеха в общем и целом колеблется, стремясь перешагнуть за 20. Почти в каждом наборе бывают «явления», что очень приятно отметить. В среднем получается одно-два «явления» на год работы. Очевидно, это неплохо. Хотя мне, воспитанной на «обойменном» исчислении удач, не скрою, мерещились автоматные очереди... Чего же не хватает для роста процента успеха? Существует много реестров. Предложения курсов лежат, повторяю, на всех столах. Есть рекомендации молодежной комиссии Союза кинематографистов. Есть решение секретариата СК СССР, где обсуждался вопрос о кинообразовании. И все, конечно же, будет постепенно осуществляться. Главная надежда, кроме коренного пересмотра процедуры приема-отбора, возлагается на расширение, обогащение и укрепление связи с производством. «Гостевая» месячная практика на киностудиях не удовлетворяет слушателей, ее называют «липой». Истинная же практика бывает у режиссеров-счастливцев, чьи мастера, ставя фильмы, берут учеников в свои группы. Но самой настоящей и бесценно полезной практикой становится съемка курсовых и дипломных работ. Это действительно связь с производством. В идеале чтобы выпускники не пропадали бесследно в просторах страны, им бы надо было с первого до последнего дня учебы «пропадать» на студиях, а не прихо-

дить туда, «как из рая в ад», в конце.

Нужны связи, связи, связи... Что можно инкриминировать привычному термину?.. Но это слово слишком часто встречалось мне при сборе материала о курсах и порядком надоело. Да, связи нужны, да, связи породили прекрасные творческие союзы и успехи, да, это необходимый и реалистический способ творческого роста... У меня нет желания искать другие смыслы этого слова. У меня есть только одно желание — чтобы механизм налаживания этих связей поскорее перешел на автоматику, впрочем, с учетом нашей технической отсталости, хотя бы на полуавтоматику. Чтобы талантливые люди не насиловали себя, не увечили души, не гнулись, не надрывались, выстраивая эти связи, а чтобы все устройство начинало мигать, хрипеть и рушиться в тартарары, если не сумеет найти и замкнуть контакты с вышеупомянутыми людьми, что, кстати, «кое-где у нас порой» иногда бывает. Перестройка не должна упираться в отсутствие связей, она должна перестраивать механизм их возникновения, что, по-моему, и происходит. Производству должно стать невыгодно ждать, когда некоммуникабельный талант сам объявится...

А что касается взаимных приветствий, поздравлений, сувениров, поцелуев в коридорах,— так этот орнамент будет процветать сам по себе.

●

Таким образом, Высшие курсы дают киноремесло и кругозор. С кругозором все в порядке, хотя и требуется расширять сотрудничество с философами, социологами, психологами, сведущими в киноспецифике. А обучение профессиям можно еще совершенствовать. Существует понятие «алгоритмизация обучения». Скажем, у художника есть ряд понятий — композиция, цвет, штрих, тон и т. д.,— усвоив которые, начинающий автоматически выходит на уровень профессионализма. Остальное зависит от таланта и труда. Меня заинтересовало, есть ли такой исчерпывающий алгоритм у кинематографистов.

И. Кокорева. Думаю, что и у администраторов, и у педагогов отсутствует четкое и глубокое представление о том, что же представляет собой кинематографист по сумме знаний и требований к жизни и искусству. Продуманной программы-минимум современных знаний для кинематографиста у нас нет.

И. Вайсфельд. Отвечу — и нет, и да, потому что такой программы вы нигде не найдете. Она не существует и, может быть, не может существовать. Программы по режиссуре и другим специальностям подвергаются определенной динамике, круг требований меняется. Я, например, много усилий потратил на создание программы по теории кинодраматургии... Но дело в том, что рождение мастера происходит на базе минимума, отталкиваясь от него в свободном парении. Если парения не будет, то и программа-минимум не годится... Но профессионализм безусловно необходим, и наплевательское отношение к нему приносит огромный вред. Естественно, что, преподавая на курсах, я стараюсь дать все сведения, которые дать обязан.

Д. Смирнова. Спасибо, профессор, надеюсь, что в связи с наступившей гласностью вы не скрываете, что существует только 33 сюжета?..

И. Вайсфельд. Ну вот, все запоминают ситуации Польти. Это попытка внести моделирование в область драматургии — правильная попытка, но если сценарист будет следовать ей, он погиб как художник.

●

Я исчерпала лимит объема журнальной публикации, а сколько еще не рассказано... Горестно сожалею, что не имею возможности посягнуть на извечную правоту Козьмы Пруткова. Материала необъятно много, что тоже характеризует курсы — люди с удовольствием и щедро говорят о них...

Новая модель кинематографа

Этика — дух права

Импульсом для написания открывающей этот номер статьи Т. Мамаладзе »Риск маятника и свет Голгофы» стал, в частности, фильм «Риск». Размышления автора навеяны экраном. Однако то, что осталось за его рамками,— предыстория и обстоятельства создания картины,— тоже требует внимательного рассмотрения. В титрах фильма отсутствуют имена авторов сценария. Этот факт не заметить нельзя, он не случаен и связан с принципиальными дискуссиями по правовым и этическим вопросам кинопроцесса, с характером творческих взаимоотношений кинематографистов, объединенных общим делом.

В 1982 году группа известных кинопублицистов-литераторов — Г. Боровик, В. Игнатенко, В. Кузнецов и К. Славин — предложила создать киносериал «XX век», состоящий из двадцати фильмов. Обычно сценарные предложения не становятся достоянием общественности, круг знакомства с ними ограничивается редакторами киностудий и Госкино. В данном случае намерения мастеров стали широко известны, ибо авторы поделились замыслом с читателями «Литературной газеты», которая предоставила для этого целую полосу. Пятым соавтором проекта стал режиссер Л. Кулиджанов, которому сценаристы предложили претворить замысел (теперь уже общий) в жизнь. Этот выбор имел реальные причины. Многолетнее пренебрежение к неигровому кино, второстепенная роль, которая отводилась ему в сфере общественного внимания, непосредственно отражались на производственных и экономических условиях создания документальных лент. Поднять задуманный масштабный киносериал было не по силам хроникальной студии. (Опыт работы над циклом «Великая Отечественная», когда даже всенародный авторитет Р. Кармена часто не мог помочь решить насущные проблемы группы, подтвердил это со всей очевидностью.)

На Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького, где работал и работает Л. Кулиджанов, материальная база и организационно-финансовые возможности были неизмеримо более основательными. Но, разумеется, главной была ставка на творческий авторитет Л. Кулиджанова. Мы не случайно вспомнили о Р. Кармене: приглашая Л. Кулиджанова для режиссуры «XX века», авторы надеялись получить художественного руководителя в полном смысле этого слова — идейного, творческого и организационного лидера, без которого немыслима реализация проекта такого масштаба.

Киноциклы «Великая Отечественная», а затем «Всего дороже» дали возможность накопить опыт практической работы над крупными экранными проектами такого рода. Причем авторская группа и режиссеры-единомышленники, возглавляемые худруком-лидером, создавали такой сериал без ненужной спешки в оптимальные сроки. Нельзя же объединенный общим замыслом цикл делать на протяжении долгих лет, ведь поколение зрителей, которое посмотрело первые фильмы, вправе рассчитывать на то, что успеет посмотреть и завершающие ленты цикла.

Учитывая особую идеологическую важность замысла, программа «XX век» была обсуждена и утверждена Секретариатом ЦК КПСС. «Добро» на работу было получено решительное, обещана всяческая поддерж-

ка и помощь. Вскоре было выделено значительное количество валюты для приобретения хранящейся в иностранных архивах кинохроники века и для современных съемок в разных странах мира.

Все двадцать сценариев были написаны и утверждены во всех инстанциях, после чего началась работа над циклом. Правда, складывалась она совсем не так, как это обычно делается при съемках документального фильма. Как ни совершенен сценарий, жизнь до детали не предусмотришь. Вот почему после каждой съемки, после каждой отобранной в архиве очередной партии материала авторская группа выверяет и уточняет замысел. Однако на этот раз авторы были полностью отстранены от работы, они не ведали, что и где снимает группа, напрочь исчезнувшая из поля их зрения на три года, не могли увидеть и обсудить снятый материал. Поверить даже нельзя, что, нарушив основополагающие положения авторского права, публицистов отстранили от работы над дикторским текстом. Авторы получили возможность увидеть фильмы, снятые по их сценариям, только когда они уже были напечатаны на одной пленке. Практически им показали ленты как зрителям.

Какие фильмы? Этот вопрос тоже требует пристального внимания. Разумно было бы предположить, что фильмы цикла должны выходить на экран либо последовательно, либо все сразу. Однако поначалу принцип их выхода определялся съемочной группой в соответствии с красными датами календаря. Первой называлась картина, создаваемая к 80-летию революции 1905 года, затем пошла речь о нескольких фильмах о Великой Отечественной войне. Сроки их выхода откладывались, переносились, а затем были сорваны, картины эти не вышли до сих пор. Потом начали предъявляться для сдачи другие фильмы. В титрах стояли фамилии всех пяти авторов сценариев. Причем появлялись эти фильмы совершенно неожиданно для сценаристов, о большинстве из них они даже не знали. Качество этих лент — особая тема, а здесь можно отметить только, что худсовет Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького и Госкино СССР оценили их очень критично. Но не принять было нельзя, план студии срывался катастрофически.

«ИК» не обращалось до сих пор к вышедшим лентам, учитывая заявление режиссера, называвшего их фрагментами целого, предъявленными, если можно так сказать, в качестве «отчета по командировкам» (маршруты съемочных экспедиций испещрили бы весь глобус). Но фильмы-то были оформлены как полностью завершенные, прошли тиражную комиссию Госкино и даже демонстрировались в кинотеатре «Звездный» в Москве, так что критике предстоит оценить их, не дожидаясь завершения работы над всем циклом.

Одним из фильмов в этом ряду был «Риск». И в нем тоже в качестве сценаристов в титрах значились имена всех пяти авторов, что по понятным причинам как бы дополнительно гарантировало качество работы. Хотя сразу же после сдачи студией первых двух лент «Верность присяге» и «Паритет» письмо авторов с требованием снять их имена из титров картин, созданных без их участия, было уже написано. В нем, в частности, говорилось: «К большому своему удивлению, мы обнаружили, что именуемся авторами картин, в работе над которыми участия не принимали, а сами картины отнесены к художественно-публицистическому киносериалу «XX век». Обратившись за разъяснениями к нашему соавтору и художественному руководителю киноцикла Л. А. Кулиджанову, мы получили ответ, что фильмы «Паритет» и «Верность присяге» являются всего лишь промежуточными заготовками, «болванками», сырьем для последующего монтажа, но никак не законченными, завершенными произведениями. Однако нам известно, что

фильмы эти официально приняты от студии имени Горького как готовая плановая продукция, что по ним сданы «исходные материалы», что они прокатываются в различных аудиториях... В связи с вышеизложенным мы убедительно просим устранить возникшее (и весьма тревожащее нас) противоречие: либо отменой приемо-сдаточных документов по фильмам «Паритет» и «Верность присяге», либо изъятием наших фамилий из титров названных картин... Одновременно считаем своим долгом в очередной раз напомнить, что еще в 1982 году на стадии авторской заявки мы предлагали организовать кинопроизводство «XX века» по аналогии с сериалами «Великая Отечественная» и «Всего дороже», а именно пятью съемочными группами (по числу авторов) с пятью самостоятельными режиссерами-постановщиками под общим художественным руководством какого-то одного крупного мастера».

Тем не менее картины с пятью авторами в титрах продолжали выходить. Решение показать «Риск» по телевидению потребовало ответить на поставленный в письме вопрос немедленно, тянуть было уже нельзя. Как известно, имена сценаристов на голубом экране отсутствовали. Но на их место встало имя автора дикторского текста, никак не связанного прежде с сериалом. Возникает вопрос: а если бы сценаристы махнули рукой и не потребовали снять свои имена из титров? Имя автора дикторского текста не появилось бы? Считалось бы, что он создан пятью авторами сценария? Ведь именно так выглядели титры во время первых просмотров «Риска».

Так кто же все-таки писал текст? Какие мотивы побудили съемочную группу и руководство студии решиться на крайние шаги? Отвергнем с порога предположения низменные, к примеру, такое: авторы настойчиво предлагают разделить постановку (и постановочные) фильмов сериала между пятью режиссерами, а удобнее делать весь цикл самому. Рискнем предположить иное: время созревания замысла, работы над сценариями и перехода к съемкам совпало с историческими переменами в жизни нашей страны. Может быть, какие-то куски или даже целые сценарии «XX века» несли на себе печать вчерашнего дня и не устраивали художественного руководителя постановки? Но хотя бы по той причине, что он назван одним из создателей всех двадцати сценариев, не следовало ли принимать принципиальные решения, связанные с работой над этими сценариями, гласно, предварительно обсудив все это с другими сценаристами?

Известно, что писать дикторский текст для документального фильма может только автор сценария и только он может дать согласие передоверить это другому. Студия вправе заменить автора лишь после трех неудач сценариста, официально зафиксированных соответствующим документом. Даже упоминать об этих общеизвестных истинах неловко на страницах кинематографического издания. И тем не менее все эти краеугольные основы авторского права были нарушены. Как тут не подумать о положении сценаристов не маститых, о которых здесь идет речь, а только начинающих, только переступивших порог киностудии. Как тут не подумать и о дискуссии, ведущейся сегодня в рамках Союза кинематографистов о том, какие права на произведение экрана в новой модели авторского права будет иметь сценарист. Только снять свое имя в титрах? Справедливо ли это? Вот вам пример не надуманный, а реальный, жизнью предложенный юристам для осмысления.

Помимо правовой стороны этой истории, есть и этическая. Обидно, что она бросает тень на удачную работу. Спотыкаешься в титрах «Риска» не раз. Его режиссером является Д. Барщевский. Л. Кулиджанов (отметим, что он тоже снял свое имя как автора сценария) поименован «художественным руководителем киноэпопеи». В одной из статей Ю. Черни-

ченко метко заметил, что вызывает недоумение, когда журналист называет себя публицистом... Это все равно, что сказать: «Я — красивая». «Великую Отечественную» начала называть киноэпопеей пресса, критика, в титрах она значилась, как кинопрограмма, сами авторы называли ее циклом, сериалом. Странно видеть оценочный термин в титрах «Риска». Тем более странно, что решением Госкино СССР фильм после авторского письма выведен за рамки сериала.

«Я принял решение снять свое имя из титров «Риска» и всех остальных картин, потому что никакого другого выхода для себя не вижу,— говорит один из авторов К. Славин.— Прежде всего по соображениям этическим. Я привык считать своей работой ту, которую делал сам, и не считаю себя вправе присоединиться к чужой. Даже если она хорошая. А к «Риску» у меня немало претензий принципиального характера. Картину легко отнести к типу так называемой монтажной. Это естественно, ибо историческую картину иначе не сделаешь (меня даже удивляет, что в титрах «Риска» стоит имя оператора, ведь в картине нет снятых кадров). Но в том-то и дело, что этот фильм не монтажный. Хорошо зная материал, я со всей ответственностью берусь утверждать, что этот фильм — цитатный, а это совсем другое дело. Документалист вправе распоряжаться летописным материалом, но не вправе брать смонтированный кусок из ранее сделанного фильма и без всякой ссылки или упоминания вставлять его в свою работу. В «Риске» есть фрагмент из «Всего дороже», в котором даже голос переводчика оставлен. Здесь уже не только об аспектах этических приходится говорить, а вновь о нарушении авторского права. Похоже, что это стиль работы, а не случайность. Меня не удивляет, что нас не привлекли к работе над текстом. Ведь документальный фильм рождается окончательно, когда пишется текст. В этот момент вся конструкция немого варианта может быть решительно изменена. Во всяком случае, подвергнута анализу. Это посчитали ненужным.

Есть еще одно важное соображение. Мы, авторы, мыслили интересами не одной картины, а всего цикла. «Риск» сделан как дайджест, как «фильм-пилот», как реклама сериала, в него вставлены кадры-сенсации, которые надо было обдуманно и органично распределить по всему сериалу.

И последнее в этой связи. Да, «Риск» выведен из цикла. Но ведь он пророс из его идей, снят на деньги из сметы цикла, в него включены лучшие материалы, отобранные для цикла в зарубежных командировках, оплаченных валютой, которая была ассигнована на цикл. Наконец, его постановщик был принят на работу как второй режиссер, чтобы в этом качестве создавать цикл, а не собственную картину».

Все сказанное выше, включая соображения К. Славина, относится к предыстории создания «Риска», картины, которая, повторимся, заслуженно вызвала зрительский интерес. Но не менее важно, что будет с сериалом «XX век». Госкино СССР приняло решение о новой редакции цикла. Это относится и к вышедшим картинам. Напрашивается вопрос: зачем их тогда приняли как завершенную работу? Только чтобы выручить студию? Тогда на юридическом языке это называется припиской к плану. И наконец, на каких условиях и кем будет продолжена работа над «XX веком»?

Слишком много было сделано принципиальных ошибок в реализации этого чрезвычайно важного и дорогостоящего проекта, и выводы надо сделать самые решительные, чтобы сериал «XX век» вышел на экраны до конца века на уровне сегодняшних общественных требований и к искусству и к оценкам истории.

Отдел документального кино

Необязательные заметки

Владимир Дмитриев

На rendez-vous с Западом

Вот и еще одна тема, считавшаяся запретной, взошла на небосклоне нашей общей и кинематографической печати и вызвала немалый интерес читателей, требующих дальнейшего раскрытия служебных тайн.

И все чаще, открывая газеты и журналы, ищут новых сообщений: кого из наших мастеров завербовал Голливуд; какая звезда пообещала к нам приехать, чтобы поблистать на фоне сибирских просторов, но почему-то не приехала; кто из отечественных актеров уже почти взобрался на подмостки римской «Чинечитты» и лишь досадная неповоротливость кинематографического ведомства помешала ему оставить неповторимый след в культуре Аппенинского полуострова.

И если раньше (сужу по запискам, получаемым на лекциях) более всего нашу аудиторию интересовала зарубежная судьба Савелия Крамарова, то теперь о нем почти не вспоминают. Другие имена вышли на первый план, других призывают к ответу, от других требуют подробных разъяснений.

И вот уже положительной фигурой репортажей становится некий зарубежный продюсер, крепкий мужчина с ранней сединой, громогласно объявляющий, что всю сознательную жизнь он мечтал помочь советскому кино и готов немедленно выписать чек на большую сумму, присовокупив к нему вагоны съемочной техники, тонны высококачественной пленки и столько знаменитых актеров, сколько сможет обслужить на пристойном уровне наш гостиничный сервис.

Как хочется аплодировать! Как хочется надеяться! Как хочется мечтать! Но стиснем зубы и повернемся лицом к суровой действительности.

Шведка Анна-Лена Вибум, продюсер фильма «Жертвоприношение», рассказывала мне, с каким трудом, переезжая из страны в страну, собирала деньги, чтобы благополучно довести картину до завершения. И так и не смогла найти необходимую сумму: смету пришлось ужимать. Деньги для ленты сравнительно недорогой: без звезд мирового масштаба, без огромных декораций, без сложных комбинированных съемок. Деньги для Тарковского...

Нужны ли мы кинематографическому Западу? Безусловно. Как страна больших традиций, великолепной природы, с дешевой по сравнению с зарубежными нормами рабочей силой, с нашей готовностью взвалить на себя тяжелый и неблагодарный труд по обеспечению съемочного процесса. И несравненно меньше необходимы Западу талант наших режиссеров, профессиональное умение наших актеров, блеск фантазии наших операторов. И своих там хватает, и заботиться в первую очередь там хотят о своих.

Исключения редки. Одно из них: Андрей Михалков-Кончаловский, снявший в 80-е годы в США четыре фильма.

Не буду подробно говорить о них. Вначале целесообразно широко показать картины режиссера его соотечественникам, а потом заниматься эстетическим анализом. Скажу о другом.

В беседе с А. Липковым, опубликованной «Литературной газетой»

20 января 1988 года, Андрей Сергеевич бросил серьезный упрек: «Наши замечательные актеры Ульянов, Смоктуновский, Самойлова, Чурсина, Быстрицкая не стали звездами мирового кино только потому, что им не разрешили сниматься за рубежом, хотя такие предложения у них были». Да, к сожалению, не стали, и можно направить стрелы гнева в сторону кинематографических чиновников, которые не позволили... Но, глубокоуважаемый режиссер, я позволю себе обратиться и к вам.

— В вашей первой американской ленте — «Возлюбленные Марии» — заглавную роль сыграла, и очень неплохо, Настасья Кински. И одновременно в крошечной роли я увидел актрису Елену Кореневу, которая лучше всех, на мой взгляд, выступила в вашей «Сибириаде». Типажно Коренева и Кински очень близки друг другу. Так кто же мешал вам снять Кореневу и попытаться — воспользуюсь вашими словами — сделать из нее звезду мирового кино?

Я не обвиняю, я полностью понимаю риторичность своего вопроса. Настасья Кински, актриса Фрэнсиса Форда Копполы и Романа Полянского, была обеспечением, под которое получил работу Андрей Михалков-Кончаловский, гарантом от возможной неудачи, компенсацией риска. Сказать можно что угодно. А работая, желаешь того или не желаешь, соблюдай правила игры.

Мне очень хочется, чтобы Михалков-Кончаловский сделал картину о Рахманинове, поскольку ничто так не разрушает художника, как невозможность воплощения одного из главных замыслов жизни. Но, признаюсь, я заранее боюсь американской картины с американским актером в роли Рахманинова, американской конструкции биографического фильма, американского взгляда на русский характер. Словом, боюсь тех же правил игры, ленты-полукровки.

Тем более что подобный опыт у нас есть.

Опять-таки не буду подробно говорить об «Очах черных» Никиты Михалкова. Вот выйдет эта картина на наши экраны — тогда и подискутируем. Снова скажу о другом.

«Очи черные» у нас оцениваются в основном мемуарно. Режиссер Станислав Говорухин вспомнил и написал о триумфе, с которым прошел фильм в концертном зале «Россия» на международном кинофестивале. Оператор Павел Лебешев сообщил читателям «Советской культуры», что аудитория Центрального Дома кинематографистов картину резко не приняла. Подстроюсь к ним и тоже кое-что вспомню.

Я увидел работу Михалкова в одном из залов Госкино СССР, где работала отборочная комиссия Московского фестиваля. И сейчас, по прошествии года, ко мне снова вернулось некое чувство неудобства, которое испытали почти все мы, присутствовавшие на просмотре. Чувство это не восходило к оценке экранной транскрипции Чехова, качества режиссуры или уровня актерского исполнения. Это пришло потом. А вначале, сужу по себе, неудобно стало оттого, что мы посмотрели иностранную картину русского режиссера — не фильм, снятый за границей, а именно иностранную картину: с итальянским, точнее, западноевропейским взглядом на нашу классику, с таким же уважительным, но насмешливым и высокомерным взглядом на Россию, с неудержимым в своей единственности Марчелло Мастроянни, позволившим всем остальным, в том числе главной партнерше Елене Сафоновой, сыграть лишь роль фона. Пусть бы лента была снята с точки зрения героя Мастроянни. К сожалению, в ней зримо обозначился взгляд Никиты Михалкова.

Не виню режиссера. Он снимал на чужие деньги, учитывал интересы западной аудитории, боялся ошибиться. Словом, снова вступили в действие правила игры.

Признаюсь, мне грустно видеть, как большой русский художник Андрей Михалков-Кончаловский превращается во второстепенного американского

режиссера. Я надеюсь, что Никита Михалков ощутит тупиковость ситуации с «Очами черными». Я верю, что Отар Иоселиани поймет несоразмерность «Фаворитов луны» с великой картиной «Жил певчий дрозд».

Уехал из нашей страны режиссер Михаил Калик. Уехал обиженный, измученный долгими мытарствами, связанными с бюрократическими забавами вокруг картин «Человек идет за солнцем», «До свидания, мальчики», «О любви». Уехал, так и не добившись показа по телевидению экранизации пьесы Артура Миллера «Цена».

По приезде в Израиль Калик, ориентируясь на чьи-то устные обещания, развернул в одном из интервью большую программу своей дальнейшей кинематографической деятельности, пообещал фильм на материале собственной жизни, мюзикл по «Блуждающим звездам» Шолом-Алейхема и еще несколько заманчивых проектов.

Не знаю, куда подевались гаранты, но денег на предложенное не нашлось. А нашлись они на недорогую ленту по горьковской «Мальве», слабую по режиссерскому решению, с удивительными по безвкусице эротическими сценами. Бог мой, с каким удовольствием топтали критики эту картину.

Не злорадствую и не торжествую. Сочувствую печальной судьбе режиссера, искренне попытавшегося соответствовать законам западного кинопроизводства, а оно, усмехнувшись, проехало по нему асфальтовым катком.

Поучителен пример Тарковского. Его «Жертвоприношение» — тоже фильм-полукровка. Полутарковский-полубергман, где мука русского режиссера не всегда находит для себя выход в умозрительной конструкции шведского происхождения.

Хорошо ли, что наши мастера снимают на великолепном «Кодаке» и с помощью зарубежной кинотехники? Прекрасно.

Хорошо ли, что благодаря копродукции мы получаем выход в мировой кинопрокат? Замечательно.

Хорошо ли, что в советских фильмах будут сниматься лучшие актеры мира, а в недалеком будущем, возможно, и наших лицедеев пригласят в свои картины знаменитые режиссеры Запада? Превосходно.

Но, радуясь этому, все-таки давайте по возможности не позволять использовать нашу кинематографию, наш огромный творческий потенциал подобно тому, как используют природные богатства слаборазвитых стран.

А хорошо ли, что наши известные мастера работают на Западе? Хорошо. И не нужно видеть здесь злого умысла и подсчитывать чужие гонорары. Но одно я хотел бы сказать. Может, окажусь плохим пророком, но мне кажется, что художник, делая выбор, должен обязательно просчитать один вариант: что́ в результате он хочет снимать — точное, профессиональное, умелое кино или — великое кино. Если первое, то почему бы не поработать и на Западе? Если второе, то великое непредсказуемо. Конечно, непредсказуемо, и все же во много раз больше шансов снять великий фильм у себя, в нашей не всегда умелой, технически бедной, с тысячью недостатков кинематографии, которая уже один раз — в 20-е годы — вытащила из кризиса мировое кино и которая должна попробовать сделать это и сейчас.

А в то, что великий фильм наши режиссеры могут снять на Западе и тем самым обогатить мировую культуру, я, честно говоря, не верю. Да и примеров тому в послевоенное время нет.

Ан. Макаров

Не склонившие головы

«Холодное лето пятьдесят третьего...». Копалыч — А. Папанов, Лузга — В. Приёмыхов

Давно хотелось написать статью о советских «вестернах». О том, как чрезвычайно удачное использование иноземного жанра на почве нашей отечественной истории — вспомним классические «Тринадцать» и не менее классическое уже «Белое солнце пустыни» — мало-помалу сменилось вначале бессознательно-ученической, а потом все более осознанной и расчетливой спекуляцией.

Вот ведь что любопытно: те, кто первыми воспользовались эстетикой ковбойских погонь и перестрелок под белым среднеазиатским солнцем, природу жанра чувствовали превосходно, но, подобно настоящим селекционерам, старались как можно органичнее вписать его в наш национальный и общественный контекст, наполнить традиционную условность его сюжетных построений живой, горячей, кро-

«Холодное лето пятьдесят третьего...» Сценарий *Э. Дубровского*. Постановка *А. Прошкина*. Оператор *Б. Брожовский*. Художник *В. Филиппов*. Композитор *В. Мартынов*. Звукооператор *А. Цыганков*. «Мосфильм», 1987.

вавой и героической реальностью гражданской войны, придать умозрительным героям, и благородным рыцарям, и злодеям знакомые по кино черты красноармейцев, матросов, бывших офицеров и будущих командиров, средневековых баев с европейскими манерами и дехкан, силою декрета превращенных из феодальных «вассалов» в свободных «трудящихся Востока».

Что же касается многих современных кинематографистов, припавших к поистине золотой жиле приключенческо-ковбойского фильма, то ни культурой жанра, ни соответствием его реалиям советской истории они, судя по всему, не слишком дорожат. Поступают до цинизма откровенно. Берут отработанную схему типичного среднего вестерна с непременным золотым транспортом, с меланхолически загадочным ковбоем, с романтическим бандитом, способным на благородный поступок, и, не обременяя себя соображениями нравственности, запросто обряжают их в знакомые среднеазиатские и красноармейские одежды. Вот и скачут по экранам по-ковбойски, будто бы с рекламы сигарет «Мальборо», подстриженные комиссары, и борцы за народное дело расправляются с врагами народа при помощи приемов каратэ. Больнее и вместе с тем легче всего писать о диалоге — он, как правило, даже намека не содержит на лексику и речевую стилистику революционных лет, зато пестрит нынешними расхожими прибаутками или же мнимо значительными репликами, похожими на плохой перевод с английского.

Впрочем, что кипятиться? И без того ясно, что «насмотренность» в данном случае заменяет сценаристам, режиссерам и актерам не только знание жизни, но и любопытство к ней. Памятуя о том спросе, какой существует на зрелищное, остросюжетное кино, они совершенно по-детски играют на экране в наш собственный Дикий Запад (или Восток), и предметом эстетических забот зачастую служит для них умение крутить на пальце револьвер или сдвигать на лоб фуражку на манер техасского «стетсона». Где уж тут думать о реальных конфликтах, противоборствах и противостояниях, которыми полна наша собственная история, другое дело, что они не слишком пригодны для лихих кинематографических игр.

Однако искусство все равно игра и от бездумных стилистических забав порой отличается лишь одним: безусловной правдой конкретного человеческого характера. Поставленного к тому же в безусловно конкретные общественные условия.

Вот этой самой конкретностью и подкупает с первых же кадров картина «Холодное лето пятьдесят третьего...», поставленная А. Прошкиным по сценарию Э. Дубровского.

Давно замечаю, что достоверность, подлинность жизни не обеспечивается на экране одной лишь точностью костюмов, причесок и предметов быта. То есть точность эта необходима (чекист с тщательно уложенной под фуражкой гривой сразу же ставит под сомнение все правдоподобие фильма), но важна она не только сама по себе, а должна прежде всего проявляться в том, насколько естественно эти детали и подробности актер ощущает...

В этом смысле Виктор Степанов массивной своей неподдельностью, распахнутым синим кителем, в котором тесно его плечам, розоватой мощной лысиной, синими милицейскими галифе с кантом, той особой грозной настырностью, с какой голосит он популярнейшую песню тех лет «Летят перелетные птицы...», с первых же мгновений заставляет поверить в то, что дело действительно происходит в пятьдесят третьем году. Насколько безусловен в кадре русский Север с его валунами, с тайгой по берегам могучих холодных вод, настолько же безусловно и время, хотя о самых главных его событиях еще не было сказано ни слова. Потом о них, об амнистии за уголовные преступления и об аресте Берия будет сообщено с экрана, но под-

линность эпохи я вновь не в этих сообщениях почувствую, а в том, как воспримет их капитан заштатной пристани, так сказать, «станционный смотритель» сталинских лет, честнейший, неподкупнейший, бездумнейший винтик чудовищной бюрократической машины, которого сыграл В. Кашпур.

В него тоже тотчас же поверю, в его истовую верность долгу, в нищий его идеализм казенного человека, который любое указание свыше, пусть даже личной бедой ему грозящее, воспринимает как божий промысел, с покорностью и нежностью. И поморская деревня, еще не тронутая грядущим туристским бумом и не ставшая еще аргументом в борьбе за культурное наследие, тотчас убедит меня в подлинности своих двухэтажных изб, смоляных своих карбасов, молчаливых, ко всему на свете притерпевшихся старух своих и стариков.

И в начальника фактории поверю — эту роль играет Ю. Кузнецов — в бостоновый его костюм, в рубашечку «апаш» с воротником, выпущенным поверх пиджака, в надраенные его офицерские сапоги, в гладко выбритые щеки, в то, с какою аккуратностью подобрал он, расправил и тщательно сложил скомканную страницу из «Огонька» с портретом человека в пенсне.

Так оно и было в те годы, напросвет смотрели газетный лист, отыскивая в нем невнятный порочащий намек, и в застольном разговоре с приятелем боялись оговориться, и детям, прикрывши дверь, панически наказывали таких и таких слов не произносить, а то... Что «а то» и дети знали — и городские, безошибочно умевшие среди множества машин заприметить «воронок», и выросшие на берегах северных рек — в особенности: «зона» по соседству, а отпущенники из нее отбывают срок своей ссылки среди здешних сосен и вековых, потемневших от непогоды изб.

В те годы лагерный блатной жаргон, подобно нынешнему молодежному и музыкальному, проникал во все слои общества, а потому и для мирных рыбаков-колхозников ссыльные были безликими «доходягами», которым и имен-то человеческих не положено иметь, только клички, смысла каковых не доищешься — затерялся на этапах. Они и сами-то друг друга подзывают кличками и общаются между собой с прежним лагерным недоверием к соседу, с подначкой, с опаской, по привычке маскируя собственное «я» образом, поневоле сложившимся за колючей проволокой.

О том, что перед нами не просто «Лузга» и «Копалыч», бесправные «враги народа», а люди со своим таящимся до поры душевным миром, можно догадаться лишь по отрешенному взгляду одного из них и по тому, как другой перед нача-

«Холодное лето пятьдесят третьего...». Лида — Н. Усатова

лом работы будто заветную реликвию, будто тайное свидетельство своей «другой жизни» вынимает из нагрудного кармана телогрейки чистую тряпицу, в которую завернуты круглые старомодные очки, с дужкой, обернутой ваткой, чтобы не натирать переносицу.

Поразительно, но оба эти изгоя, с которыми в этой богом забытой деревне и разговаривать-то по-людски никто не хочет,— кроме разве юной поморки, то ли по-женски, то ли по-детски заинтригованной молчаливым Лузгой,— так вот оба ссыльных вспоминают о своем человеческом достоинстве, о том, что помимо лагерных кличек у них есть имена и фамилии, судьбы и биографии, именно в тот момент, когда над деревней и всеми ее жителями нависает смертельная опасность.

С этого момента, с этого психологически безошибочного движения душ, с пробуждения личности и начинается непосредственно боевик, поставленный по всем правилам и канонам напряженного, изобретательного «вестерна».

Но вот что характерно: с детским горячим сочувствием следя за действиями героя, практически в одиночку бросившего вызов вооруженной банде, едва ли не ерзая в кресле, нетерпеливо ожидая торжества справедливости, ловишь себя на мысли, что держит тебя в напряжении не одна только перестрелка, не только мастерски снятые перипетии борьбы, но по-прежнему человеческая, психологическая, социальная ее достоверность.

Я ведь знаю теперь, отчего так ловок, стремителен, профессионально отважен в бою тот, кого пренебрежительно окликали Лузгой, в нем, несчастном «доходяге», проснулся боевой офицер, капитан полковой разведки. И в том, что ворчливый, покорный судьбе Копалыч распрямляет согбенную спину, нет ничего надуманного, это ведь настоящий русский интеллигент носит заплатанный ватник и арестантскую ушанку, один из той плеяды талантливых технических интеллигентов, что после революции заложили основы могучей промышленности, науки, а потом были объявлены шпионами, агентами, наймитами. Копалыч — светлая голова, труженик, воспитанный на понятиях совести и чести, святого уважения к правам и достоинству личности.

Вот что, оказывается, притягивает больше всего в этом, выражаясь на английский манер, «триллере» идея внутреннего освобождения, возрождения, выпрямления — именно ее с необычайной психологической подлинностью и пластической точностью выразили на экране Валерий Приёмыхов и Анатолий Папанов.

Апатия, безразличие, равнодушие — это доля арестанта, почти бессрочного невольника, свободный человек, как сказал бы Сартр, «обречен» на сопротивление злу и насилию. Теперь сознаю, почему едва ли не трепетал от радости в тот момент, когда герой В. Приёмыхова обнаружил в бою с бандитами выучку опытного разведчика, в том-то и дело, что не суперменская хватка профессионала сквозила в его бросках, кульбитах и разящих выстрелах, но воинская воля борца, восставшего против своей участи безвинного и безропотного «зэка». Потому-то сомнения некоторых критиков, усмотревших в выборе жанра «Холодного лета...» профанацию серьезнейшей темы незаконных репрессий и лагерей, не кажутся мне основательными. Напротив, не перестаю удивляться тому, сколь уместны оказались откровенные приемы фильма «действия» для воплощения сложных, противоречивых, трагических событий нашей истории. Природа жанра требует непосредственного кровавого противоборства добра и зла. И заслуга постановщика в том, что прямолинейность этого столкновения не вылилась в демонстрацию сногсшибательных трюков, не утратила ни нравственного своего содержания, ни социальной точности.

...Признаюсь, что в тот момент, когда на экране появились бандиты, озноб пробежал у меня по спине. Ранними пятидесятыми пахнуло в зале, московскими рынками и проходными дворами, «толковищами» возле катков и кинотеатров, фигурами «залетных» после памятной амнистии, возникавших в нашем переулке, именно такие неподвижные, брезгливо-надменные были у них лица, так же вилось и шестерило вокруг них мелкое уголовное «бакланье». Хвалить одно путем развенчания другого не самый корректный критический прием, но не могу не заметить, что участники легендарной «Черной кошки» из знаменитого сериала «Место встречи изменить нельзя» выглядят куда как театральнее и романтичнее своих собратьев из «Холодного лета...». Никакой блатной романтики, ни намека на широту души или роковой надрыв, жесткая, безжалостная правда без иллюзий и надежд на проблеск человечности, на слабую хотя бы возможность компромисса. Эти люди верят только силе, только силой, насилием, жестокостью утверждают себя. Беспощадность уголовного «закона» перехлестнулась в их душах с немилосердностью закона официального, с бесконечностью сроков, с поражением в правах, с послелагерными «волчьими билетами», с неотвратимой почти обреченностью однажды переступившего закон человека до конца дней своих потом брести и красться по преступной дороге.

Бандиты только на первый взгляд кажутся единой массой, не ведающей различий волчьей стаей. Присмотревшись, убеждаешься в безоговорочной иерархии, царящей в банде, догадываешься о том, что у каждого судимости и лагерю, не говоря уж об амнистии, предшествовала своя вполне определенная, типичная для времени уголовная биография.

«Холодное лето пятьдесят третьего...»

Но только намеком даны эти судьбы, только штрихом очерчены характеры. Таков в данном случае жанровый канон. Не сближающее обстоятельное знакомство с героем, а лишь молниеносная догадка, не умаляющая зловещего колорита.

Вот типичный «урка» с наколкой на крепкой груди, с заносчивой лихостью насильника и головореза. Вот привыкший «брать на горло» истерик из числа блатной шушеры. Вот домовитый и обстоятельный полицай, легко вспоминающий хозяйские немецкие слова, когда, как в былые годы, случилось ему загонять в сарай обитателей деревни. Вот бывший мародер, на войне обучившийся легкому убийству. Вот благообразный душегуб таежного старообрядческого вида. И наконец, «вор в законе» в исполнении В. Головина — «пахан», блатной аристократ, мизантроп, ницшеанец, не подозревающей о существовании Ницше, один из могикан профессионально организованной преступности. Этому нет нужды ни голосить, ни биться в истерике, по мановению пальца исполняются его распоряжения и взятый в плен заведующий факторией держится с ним будто с начальником из центра, как бы облагораживая естественный страх за жизнь верноподданным служебным трепетом.

Крохотные начальники, районная «номенклатура» — капитан захудалой пристани и заведующий факторией — по-своему переживают налетевшую на деревню страшную беду, похоже, что не разорение, не гибель ни в чем не повинных людей потрясает их больше всего, но крушение привычного миропорядка. Не прошло и полугода с той поры, как скончался «вождь и учитель», и вот тебе, пожалуйста, уже открываются ворота лагерей, и портрет товарища Берия снят со стены, и вооруженные уголовники захватывают власть в поселке. Каково же им представить, что за восстановление Советской власти и законности в этом глухом углу российской земли бьются насмерть ссыльные лишенцы, «враги народа»?!

Нет, жанр жанром, стрельба стрельбою, но художник, дорожащий правдой социальных и душевных мотивировок, в самом напряженном, стремительном действии найдет повод для исследования характеров и сложившихся в обществе отношений между людьми.

И если иной режиссер берется за съемки боевика, чтобы от души насладиться трюками и каскадерской вольтижеровкой, то не логично ли допустить, что авторы иных гражданских амбиций склонны рассматривать вооруженный поединок как модель свойственных обществу конфликтов и противостояний.

Интеллигент всегда будет ненавистен бандиту. Бывший полицай, фашистский прихвостень безошибочно распознает в беззащитных «утопистах-уклонистах» своих основных идейных врагов. А защитнику справедливости всегда проще вступить в бой с бандитами, нежели хоть в чем-то убедить бюрократов, для которых официальный портрет в газете или на стене неизмеримо важнее человеческой жизни.

Между прочим, хороший «вестерн» отличается от дурного еще и тем, что эта самая единственная и неповторимая жизнь не приносится на экране в жертву эффектным положениям и парадоксальным поворотам. И смерть в хорошем «вестерне» не просто ход в игре, а жуткое, нелепое в своей трагической обыденности событие. К тому же по законам данного жанра у каждого праведного выстрела должна быть своя драматургия. Лишь тогда мститель за поруганную справедливость покажется зрителю олицетворением самых лучших и бескорыстных его чувств, когда публике откроется неподдельное воинское искусство героя. Странно об этом писать, но жанровая природа зрелищного фильма подразумевает определенную эстетику смертного боя, которая от каждого выстрела требует не только психологического оправда-

ния, но и особой выразительности. Мало того, нравственная, так сказать, действительность всей ленты находится в прямой зависимости от этой выразительности, рельефности каждого рокового момента.

Авторы не спешат с развязкой. Механизм пружинно развивающегося действия будто бы притормаживает на время, уступая место в зрительском сознании размышлениям исторического, социального свойства, а потом срабатывает с неотвратимостью роковой будничной жестокости.

Ну что ж, чистота исполнения боевых сцен, на мой взгляд, ставит «Холодное лето...» на уровень лучших мировых картин данного жанра. А это, поверьте, немалое достижение. Тем более что, как правило, несомненно талантливым нашим исполнителям зачастую не хватало в фильмах такого рода, уж и не знаю, как сказать, боевой культуры, что ли... Или, может быть, реального чувства ежесекундной опасности, органической настороженности, постоянной готовности «номер один», какие нарабатываются частым участием в фильмах «действия». Помню, что в сравнении с Аленом Делоном, игравшим в советском фильме «Тегеран-43» эпизодическую роль полицейского комиссара, одаренный и красивый Игорь Костолевский с пистолетом в руках выглядел дилетантски. Тем более приятно сознавать, что Валерий Приёмыхов особой своею цепкостью, яростной сосредоточенностью, сменившей почти буддийскую многотерпеливую невозмутимость, экономной рассчитанностью движений не уступает всемирно признанным мастерам этого жанра, хотя, насколько мне известно, прежде в подобных ролях не снимался. Что ж, значит, правда созданного им характера, вживание в душевную и физическую суть разведчика, человека самостоятельных решений и действий, помогли добиться артисту такой непоказной, ни малейшей рисовкой не скомпрометированной естественности в боевой обстановке.

Само лицо В. Приёмыхова, с его беспощадными лагерными морщинами, залегшими вдоль щек, с давним, подобным вечной мерзлоте ожесточением во взгляде, сообщает приключенческому фильму совсем иное моральное измерение, пробуждает ассоциации, касающиеся драматического существа прожитых нами лет.

Есть и некая трагическая ирония в том, что миг обретенного человеческого и гражданского достоинства оказался для инженера, отбывшего в заключении четырнадцать бесконечных лет, последним мигом жизни.

Анатолий Папанов, разумеется, не предполагал, что играет последнюю в жизни роль. Но есть своя трагическая справедливость, некое странное удовлетворение в том, что роль оказалась именно такой, раскрывающей душевное состояние русского интеллигента в роковой, переломный момент отечественной истории.

А разве в том, что победитель бандитов завоевал себе свое законное право и дальше отбывать ссылку, разве не ощущается горького иронического привкуса?

Мелкие чиновники, оправившись от пережитого страха, не столько потерями опечалились, сколько обеспокоились возможными неприятными последствиями служебного свойства. И принялись совершенно чистосердечно убеждать вышедшего из боя бывшего капитана, что именно благодаря их оперативному руководству сумел он проявить свои воинские навыки. И, разумеется, поспешили разоружить ссыльного, поскольку нарушение порядка внушало им больше опасений, чем ушедший было от праведной расплаты главарь уголовников. Вот так к числу жертв бандитского налета добавилась еще одна, на руках у капитана умерла семнадцатилетняя девушка — единственная на этом суровом берегу живая душа, которая питала к ссыльному доходяге Лузге безотчетную симпатию.

Звуковым фоном событий «Холодного лета...» служат песни тех незабвенных лет и чаще других — «Летят перелетные птицы», которую пели тог-

да со счастливым чувством безоглядного доверия, с восторгом добровольного отречения от каких бы то ни было реальных благ и умозрительных соблазнов.

«Не нужем мне берег турецкий, и Африка мне не нужна!» В настойчивом повторе гордого этого припева, летящего над прекрасной и скорбной землей ссылок и лагерей, слышится жестокая, едва ли не парадоксальная правда с примесью все той же горькой иронии.

«А я остаюся с тобою, родная моя сторона...» Конечно, остаюсь, по своей доброй осознанной воле, а вовсе не потому, что окружен проволокой зоны и протоколом режимных предписаний.

Бывший заключенный и ссыльный, восстановленный в правах капитан полковой разведки однажды осенью вернется в Москву. И отыщет ту коммунальную квартиру, где проживают отрекшиеся от мужа и отца вдова и сын погибшего от бандитской пули инженера. Ничего не осталось на свете после этого русского интеллигента, если не считать старомодных очков, если не учитывать бесчисленных поваленных им деревьев, ставших досками и бревнами, а также известных всей стране гигантов индустрии, за проектирование которых он был отмечен сначала орденами, а потом тюрьмой и ссылкой.

В габардиновом макинтоше китайского производства, в довоенной еще кепке с большим козырьком — бывший капитан двинется по элегическому осеннему Яузскому бульвару, полному не такой уж богатой, но все-таки вольной, не зарежимленной, на разные голоса поющей, болтающей и кричащей жизни. И в этой разноголосой, разномастной толпе издали заприметит белоголового, седобородого старика в кирзовых «прохорях», с фанерным сундучком в руке, с котомкой за плечами. К этому возвращенцу, своему брату-лагернику и ссыльному подойдет капитан — не поговорить, нет, не перекинуться парой слов — просто прикурить и несколько секунд постоять рядом.

●

Наверное, немало еще фильмов будет снято по сюжетам трагедий, пережитых нашим народом. В разных аспектах — личных, государственных, исторических, философских — предстанут перед нами жестокие, трагические судьбы наших соотечественников, незаконно обвиненных, погибших на лесоповале, похороненных в братских могилах среди вечной мерзлоты, потерявших семьи, друзей, но не самих себя, не склонивших головы, не предавших ни идеи нашей, ни общего нашего дела. В честь и память таких вот не покорившихся, не сломленных и поставлено «Холодное лето пятьдесят третьего...».

В номерах второго полугодия

Раздел «Современность и экран»:
Статья Камила Икрамова о проблемах узбекской действительности
в зеркале документалистики.
Неожиданное продолжение истории фильма «Всеволод Кочетов»,
которую рассказала Алла Марченко во второй книжке журнала.
Документально ли документальное кино? —
предварительные итоги серии проблемных статей
и официальных ответов на критику.
В рубрике «Свободная тема» выступят Лев Аннинский,
Вячеслав Кондратьев, Наталия Рязанцева, Инна Соловьева.
Новую рубрику «Ни в какие ворота»
любезно согласился вести Леонид Лиходеев.

Б. Рунин

Какая пуля слаще?

Метафизика предпочтений

Накануне просмотра этой картины мне вспомнились стихотворные строчки моего товарища по Литературному институту (еще довоенному) поэта Михаила Луконина, написанные им незадолго до Победы и весьма популярные в ту пору:

...В этом зареве ветровом
Выбор был небольшой,—
Но лучше прийти
с пустым рукавом,
Чем с пустой душой...

В те далекие времена мне очень нравились эти стихи. Да и не мне одному. Для всего разновозрастного поколения вернувшихся с войны они звучали исчерпывающей этической и поэтической заповедью. Но, странное дело, теперь, в атмосфере перестройки, они вдруг показались мне не столько ёмким поэтическим образом, не столько непосредственным переживанием, сколько заклинательной стихотворной формулой, не более того. Почему-то теперь в этой броской строфе явственно проступил привкус рассудочной назидательности, проявился всегда досадный в искусстве оттенок морального долженствования.

Война упрощала, спрямляла, выравнивала самые запутанные перипетии фронтового бытия, вернее — наши представления и суждения об этом бытии. Она «прагматично» сводила все многообразие человеческих свойств, качеств и оценок к самым очевидным и для нее «полезным», а весь непредсказуемый спектр людских конфликтов, столкновений и противостояний — к жестким альтернативам: «либо — либо». Она величественно игнорировала разные там непредвидимые нюансы и особые обстоятельства, в которых никогда нет недостатка, и почти не оставляла места в своих строгих моральных вердиктах для вариаций и разночтений. И наше послевоенное искусство еще долго несло да и сейчас еще несет на себе печать этой недиалектичности, этого, вызванного чрезвычайными обстоятельствами, упрощения. Если подумать, мы и сейчас еще живем в искусстве, да и шире — в сфере нравственности вообще,— по законам осадного положения.

Картина «Выбор» если чем и привлекла меня, то прежде всего заложенной в ней потенциальной возможностью вернуть некоторым этическим нормам, все еще считающимся безусловными, и нравственным абсолютам их относительность, обнажить истинную, глубинную их подоплеку. Там, где зрителю раньше говорили — смотри, вот хороший человек, он смело и самоотверженно воюет, а вон тот трусоват, от него порядочности не жди,— там рецензируемый фильм побуждает меня, прежде чем я стану кого-то восхвалять, а кого-то из персонажей осуждать, принять в расчет

«Выбор» (по мотивам одноименного романа *Ю. Бондарева*)

Сценарий *Ю. Бондарева, В. Наумова*. Постановка *В. Наумова*. Оператор *В. Железняков*. Художники *В. Филиппов, Е. Черняев*. Композитор *А. Гольдштейн*. Звукооператор *Б. Венгеровский*. «Мосфильм», при участии В/О «Совинфильм» и «Адриана Интернейшнл корпорейшн» (США). 1987.

еще и множество других соображений. Ведь на поверку может оказаться, что альтернатива «пустой рукав» или «пустая душа» далеко не всегда состоятельна именно в плане общественной этики. Что даже самые полярные поступки и самые непримиримые способы существования не обязательно исключают друг друга. Что в самом остром фронтовом «или — или» все не так просто, и даже неотвратимая на первый взгляд ситуация «жизнь или смерть» порой неожиданно обнаруживает свою «поэтапную» опосредованность.

Итак, «Выбор» не только не смазывает реальных противоречий во взаимоотношениях людей на войне и вследствие войны, но смело идет им навстречу. Однако тут же замечу, что делает он это, на мой взгляд, крайне непоследовательно.

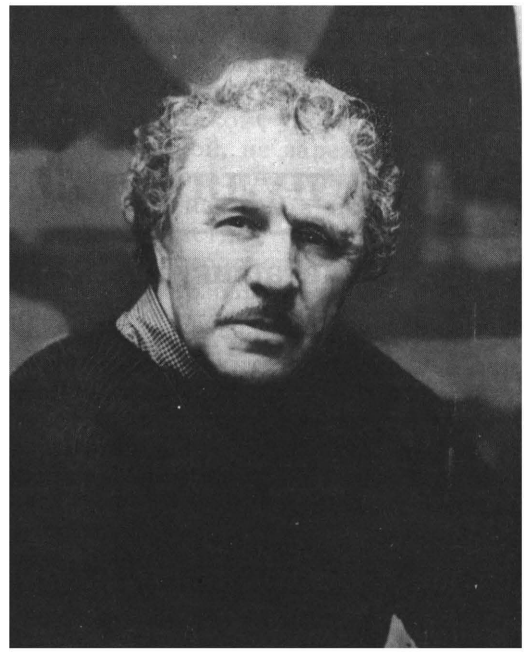
●

Картина начинается карнавалом в Венеции и кончается смертью в Москве. Она вмещает в себя и ужасы фронта, и утехи нынешней мирной жизни. И образцы человеческого благородства, и разительные примеры человеческой низости. Она и про любовь, и про ненависть, про великодушие и про душевную черствость.

Она — разная. Иногда гуманная, иногда жестокая (жестокая чаще). В чем-то очень русская, в чем-то совсем «заграничная». То чрезмерно многословная (карнавальные сцены, маски), то излишне экономная (четыре десятилетия послефронтовой жизни героев начисто исключены из повествования). То стихийно темпераментная, то внутренне инертная. Да, она — всякая. И потому впечатления от нее очень трудно передать. Они не складываются воедино. Они тянут в разные стороны, спорят между собой, опровергают друг друга, исключают друг друга...

Она — эмоционально альтернативная.

Вся на «рваном монтаже». Вся на повествовательных инверсиях — на забеганиях вперед и ретроспекциях.



«Выбор».
Васильев — М. Ульянов

Вся из эпизодов, перетасованных во времени и пространстве.

Она — нервная. И с первых же кадров старается заразить меня своей нервозностью. С самого начала она предупреждает — не жди благополучной развязки. Предвестьем грядущего несчастья на экране то и дело возникают исполненные тревоги кадры. Смысловые контрасты зримого и слышимого призваны породить в моем сознании (еще более — в подсознании) стойкое ощущение зыбкости изображаемого бытия. В меня настойчиво вселяют дурные предчувствия. Мне упорно навязывают скверные предзнаменования. И эти беспокоящие глаз маски. Все время — маски...

Она — претенциозная...

Ах, эти неудовлетворенные повседневностью эмпирики, взыскующие проблемности и философичности! Ах, эти радужные надежды на чудесное превращение образов в символы, на перерастание житейского в бытийное! Сколько серьезности, сколько вкуса и такта требуется на этом пути! Но ка-

кими спасительными здесь могут оказаться хотя бы начатки самоиронии и чувство меры...

Однако — ближе к делу.

Все бы ничего, но эта беспокойная мерцательная образность, эта эмоциональная неуравновешенность картины чрезвычайно осложняет мои зрительские, и без того натянутые отношения с ее главным героем — художником Васильевым. Стержень этого характера все время ускользает от меня, даром, что его играет Михаил Ульянов. Да, любящий муж, да, заботливый отец, да, человек, видимо, уверенный в себе, в своих жизненных принципах. Но каких? Как мне пробиться к его душе, как заглянуть в его сокровенное, как сделать наши отношения более доверительными?

Вот он сидит за мольбертом, живописец, судя по сосредоточенности взгляда, размышляющий, похоже, ищущий, но такой закрытый, такой сдержанный в своих духовных проявлениях. И почему-то даже его работы, изредка предъявляемые мне, ни о чем в этом смысле не говорят. Больше того, они кажутся приданным Васильеву для достоверности реквизитом, они не выражают его, они сами по себе.

В поисках психологического и интеллектуального ключа к этому образу я невольно оглядываюсь на свою первую, то есть читательскую, а не зрительскую встречу с Васильевым. Ведь тогда, в начале восьмидесятых, когда появился роман Юрия Бондарева, мои непосредственные контакты с художником Васильевым были куда интимнее, куда сердечнее. И знал я о нем в каждый данный момент общения куда больше. Что же получается: значит, посредничество замечательного артиста не пошло на пользу характеру главного героя? Как-то не хочется с этим соглашаться. Тем более что образ Васильева благодаря Ульянову, конечно же, приобрел не только зримую конкретность, но и априорную масштабность.

Вот какой получается парадокс. Личность на экране почти никак не раскрыта, она так и осталась для меня неясной, но по всему облику это, несомненно, личность, может быть, даже более крупная, чем в книге. Хотя, повторяю, по части богатства внутренней жизни фигура Васильева не только не обогатилась, но, переселившись на экран, во многом померкла. По существу передо мной еще одна маска в нескончаемой веренице участвующих тут масок. Маска значительного человека. Маска хронического глубокомыслия, если можно так выразиться. Маска светлая по своей цветовой тональности. И все-таки только маска.

Мне хочется сделать это трудное признание с самого начала, дабы развязать себе руки для свободного критического разговора. Все дело, видимо, в том, что переводя роман «Выбор» с языка литературы на язык звукозрительных образов, авторы фильма с непростительной опрометчивостью поступились, быть может, самым драгоценным компонентом этой драматической истории — подробной летописью жизни человеческого духа, чем по преимуществу и являлось там, в романе, все повествование. Пространные внутренние монологи Васильева, широкий поток его деятельного сознания, скрупулезные описания его человеческих переживаний, гражданских реакций и профессиональных размышлений,— все это осталось «за кадром» и никаким адекватным материалом на экране не компенсировано. Разве что длинными и безмолвными портретными планами.

Вот и получилось, что те редкие прямые действия Васильева и те немногие прямые высказывания, которые ему оставлены, не будучи подкреплены духовно насыщенным психологическим контекстом, выглядят в картине необычайно резко и жестко. Они как бы торчат из нее. Отсюда — совсем иная эмоциональная перспектива этого образа, особенно прочно заданная в памятной сцене объяснения Васильева с Рамзиным на террасе венецианского ресторана. Тем более для зрителя нынешнего, сегодняшнего, может быть, даже и не читавшего романа, а если и читавшего, то давно,

а потому воспринимающего всю эту драму заново.

Достаточно сказать, что перемены, происходящие сейчас в общественной жизни страны, уже настолько раскрепостили наши идеологические рефлексы, настолько активизировали нашу эмоциональную логику, настолько расширили круг и характер наших ассоциаций, что даже самое название — «Выбор» — звучит теперь для нас, современников фильма, иначе, чем оно звучало для первых читателей одноименного романа. Может быть, это чересчур субъективно, но тогда в семантике этого емкого понятия для меня преобладал зловещий «судьбоносный» смысл. Оно было чревато для меня именно фатальными следствиями, их мрачной неотвратимостью. Оно заведомо несло в себе грозное предостережение и напоминало о риске просчета, о возможности страшной ошибки. В нем как бы изначально акцентировался момент вынужденности, угнетающей необходимости. И наше сознание сразу подбирало в таких случаях привычные эпитеты: трудный выбор, роковой выбор...

Но за последнее время к этому понятию стали постепенно возвращаться более радужные смысловые оттенки. Связанные уже не столько с неотвратимостью, сколько со свободой воли, с возможностью выбирающего повлиять на события и на собственную судьбу, с правом самому распоряжаться собой. Теперь оно, это слово, все чаще связывается нами с мыслями о личной инициативе, с такими общественными категориями, как демократия и гласность. И мы с радостным чувством произносим: привилегия выбора, свобода выбора. И учимся широко пользоваться своим утверждающим нас в мире правом предпочтения.

Хочу ли я тем самым сказать, что и критерии мои за последнее время,— в частности, отделяющие фильм от романа,— тоже изменились? Хочу думать, что — нет. Льщу себя надеждой, что —нет! Критерии в моем возрасте уже не меняются, но теперь я могу их прямо сформулировать и открыто предъявить, не рискуя опять навлечь на себя обвинения в абстрактном гуманизме, ревизионизме, эстетстве и прочих смертных грехах. Допуски стали другими. Иными стали возможности критических предпочтений.

●

Но вернусь к зрелищно весьма выразительной, выдержанной в холодных светлых тонах сцене на террасе венецианского ресторана, где я, зритель, впервые вникаю в противостояние двух судеб, двух характеров — Васильева и Рамзина, где мне так или иначе уже предоставляется выбор: кому из героев я отдам предпочтение, с кем из них я бы пошел — нет, не в разведку,— а в опасное странствие по просторам беззакония, если таковому суждено повториться. (Сразу замечу: и здесь, и далее Рамзин — тоже закрытый образ, тоже маска. Только, в отличие от Васильева,— темная. Он в строгом черном пальто — единственное темное пятно в этом изобразительно изысканном кадре, блистающем тревожными отсветами колышащейся в Большом канале стылой воды. Я это говорю к тому, что у образа Рамзина, опять-таки в отличие от образа Васильева, в соответствии с композицией фильма, все основания быть до поры до времени неясным, темным, загадочным.)

Не знаю, чувствуют ли авторы картины, что в нынешней атмосфере всеобщего духовного очищения эта сцена встречи двух закадычных друзей юности после четырех десятилетий разлуки приобретает исключительную психологическую резкость. По моим понятиям, для Васильева, как для героя и просто как для человека,— убийственную. Рекомендующую его как личность бездушно официозную, эгоистичную, холодную. Заведомо перечеркивающую все то позитивное, что может быть о нем сказано далее. Сколь ни странно, но это так.

Судите сами. Два московских одноклассника, соседи по двору, неравно-

душные к одной и той же девушке Маше, они в сорок первом году, возвращаясь с оборонных работ из-под Можайска, удачно избежали окружения, тут же записались в артиллерийское училище, оба окончили его, оба стали офицерами, оба воевали в одной батарее, оба не раз бывали под огнем и последний раз виделись летом сорок третьего, когда вместе проникли на территорию только что занятого противником завода, тщетно пытаясь спасти оставшиеся там свои орудия. Девятнадцатилетний лейтенант Рамзин пропал тогда без вести, а девятнадцатилетний лейтенант Васильев чудом уцелел, после войны женился на Маше и стал известным живописцем. И вот теперь, уже в наши дни, эта встреча в зимней Венеции, куда Васильев приехал вместе с Машей по случаю выставки его полотен. И где их разыскал не кто иной, как... Рамзин. Да, Рамзин! Оказывается, он жив...

Каковы же первые, а значит, самые искренние душевные порывы Васильева в этой необычной и поистине волнующей ситуации? Восторг, потрясение, пылкие объятия и вопросы, вопросы, вопросы — нетерпеливая жажда как можно скорее восстановить надолго утраченную связь времен, и, конечно, воспоминания, воспоминания, воспоминания... Ничуть не бывало. Для начала — корректная сдержанность. Рукопожатие, вежливое, но отнюдь не дружеское. Снисходительная учтивость, быстро переходящая в прокурорскую строгость. Не беспорядочные расспросы, а с места в карьер целенаправленный допрос: — Так ты сдался, или тебя взяли в плен, Илья? — Подчеркнутая отчужденность, настороженность, подозрительность с самого начала. Долой всякие там сантименты, прочь телячьи нежности — прежде всего надо установить, каким образом это перемещенное лицо оказалось на Западе.

Боже мой!.. Неужто у Васильева не нашлось для друга юности иных слов после его столь долгого отсутствия? Ведь с ним связано столько пережитого в лучшие годы жизни! И так ведет себя Володя, ставший мужем Маши? Наконец, так ведет себя человек, многого в жизни достигший? Больше того — художник! Как же он может что-то духовное создавать, творить для людей, если политическое начисто вытравило из него все человеческое?..

Разумеется, все это вопросы чисто риторические. Весь ужас в том, что эта сцена необычайно правдива, смело реалистична, точна. Но поймите и мое положение. Ведь мне, зрителю, мирно сосуществовать с этим Васильевым еще целых две серии. И, вслед за авторами, не только относиться к нему вполне благодушно, но и сочувствовать ему, сострадать в его родительских бедах. И в значительной мере — смотреть на мир его глазами. То есть непонятно, во имя чего идти с ним на компромисс, на мировую, на житейское сближение. И в довершение всего за его скупую мужскую слезу в финале (все равно кажущуюся фарисейской) мне, по-видимому, предлагается напоследок отпустить ему все грехи. Вопреки тому, что после такой сильной сцены на террасе меня с таким Васильевым уже ничто не в состоянии примирить. И сколько бы авторы ни высветляли в дальнейшем его маску, он мне все равно эмоционально противопоказан.

Насколько же симпатичнее в той ситуации запоздалой встречи естественная человечность и усталая ирония Рамзина, который тщетно пытается противопоставить морализаторской настырности Васильева горькую правду реальности. А ведь я, по сути дела, еще ничего не знаю о Рамзине. Не знаю даже того, что хорошо известно Васильеву, который все же считает себя вправе даже сейчас, через столько лет, учинить это ханжеское расследование. Даром, что в тот памятный день они все время были вместе, все время друг у друга на виду, за исключением только нескольких последних минут. Давайте же мысленно восстановим все драматические обстоятельства, приведшие к тому роковому моменту, когда война разлучила боевых друзей навсегда.

Итак, их полковая батарея не успела тогда вовремя развернуться и отбить прямой наводкой немецкие танки, неожиданно прорвавшиеся на станцию и примыкающий к ней завод. Несмотря на сразу понесенный урон, батарейцы принимают неравный бой и как могут ведут огонь. Только сегодня назначенный командиром (вместо выбывшего комбата) Рамзин и оглушенный близким разрывом Васильев еще пытаются отстреливаться из уцелевшего орудия. Рамзин ранен, но продолжает лихо командовать:

— Володька, живой? Ты что лежишь, подыхать будем?.. Два офицера у орудия и подыхать?!.. Заряжай!..

Уцелевшие шестеро солдат с готовностью выполняют их команды. Однако сзади, со стороны цистерн, появляются немецкие автоматчики.

— С тыла обошли, сволочи! — замечает их Рамзин.

— Нас отрезали, Илья! — кричит Васильев.

Вражеские автоматчики быстро приближаются. Положение батарейцев становится безнадежным. Счет идет на секунды. Вот оно, роковое мгновение.

— Уходим, быстро! — кричит Рамзин.— Ползком! Отходи, быстро! К мосту! К мосту! Бегом, за мной!..

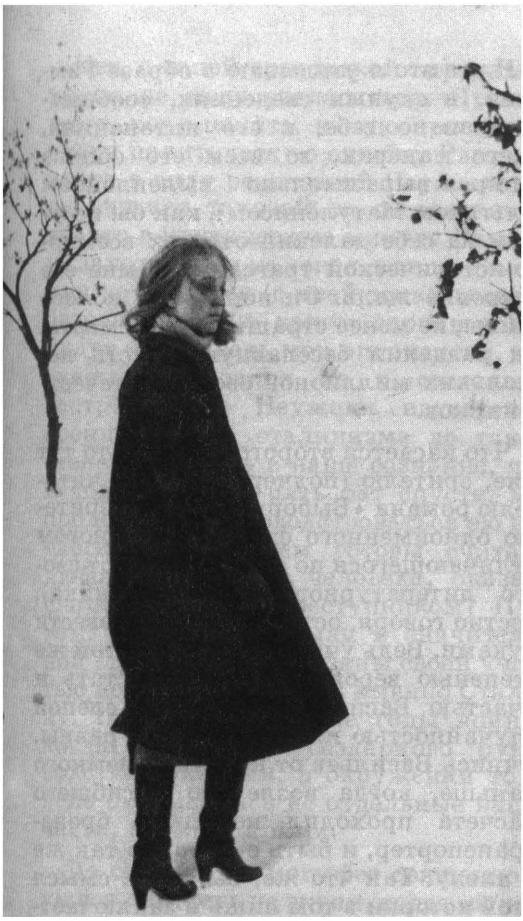
Не знаю, как должно быть расценено с уставных позиций поведение Рамзина в создавшихся условиях. С одной стороны, выводя подчиненных из-под губительного огня, он спасал их от напрасной смерти. С другой, сохранив людей, он оставил на поле боя материальную часть. Конечно, такое на фронте не прощается, хотя ни у кого из нас не повернется язык на этом основании упрекнуть Рамзина в трусости или малодушии. Мы же сами видели, как на протяжении всего этого безнадежного боя он, даже будучи раненым, воевал исключительно самоотверженно, можно сказать, с удалью и азартом. И все же...

Я так подробно останавливаюсь на бое возле заводских цистерн потому, что если и может идти речь о сделанном Рамзиным на войне выборе, предопределившем всю его дальнейшую судьбу, то следует говорить как раз об этом и только об этом эпизоде. Ибо в тот момент решение действительно зависело от него самого, а уже от его решения — вся будущая жизнь. Да, это он тогда крикнул, и притом по своей воле, что надо отходить. А равный ему по званию лейтенант Васильев сразу счел такую команду для себя обязательной и без звука оставил орудие. Что очень важно — свое орудие. Иначе говоря, сделал для себя точно такой же выбор.

Подобные вещи не забываются. Как же мог после этого Васильев, встретившись с Ильей в Венеции, отнестись к нему с такой предвзятостью, с такой догматической нетерпимостью? Уж кто-кто, а он-то, Васильев, прекрасно понимал, что все случившееся с Рамзиным явилось прямым следствием их совместного отхода с территории завода, когда они оставили два своих орудия в расположении неприятеля.

Чтобы до конца уяснить предлагаемый фильмом казус, давайте разберемся и в последующем эпизоде, тем более, что он представляет собой, на мой взгляд, кульминацию драматического напряжения и рассказывает о войне нечто такое страшное, что не часто встретишь в наших даже самых откровенных батальных произведениях. Думаю, что здесь это сюжетно наиболее острая и психологически наиболее пронзительная ситуация, безжалостно раскрывающая ту степень жестокости, какой подчас достигают в условиях фронта человеческие взаимоотношения. Вот где картина «Выбор» достигает истинной смелости в своем стремлении к правде, какой бы чудовищной она ни казалась. И у меня в ушах до сих пор звучит голос командира полка майора Воротюка, когда он у себя на КП распекает Рамзина, Васильева и шестерых артиллеристов — все, что осталось от их батареи:

— ...Гранатами обвязались бы и под танки, если другого выхода не было... А вы — артиллеристы! Боги войны!.. Когда от орудий бежали, зна-



«Выбор».
Мария — Н. Белохвостикова

ли, что вы уже мертвецы. Хорошо знали, что вас, как дезертиров и трусов, по приказу двести двадцать семь расхлопают к хренам. Так чья пуля слаще — наша или немецкая?..

Для никогда не отступающего майора Воротюка в создавшейся обстановке существует только такая альтернатива. Погибнуть они теперь должны, более того,— обязаны, тут выбора нет и быть не может. Это для него дело чести, его чести, майора Воротюка. Вопрос только — от чьей пули, от своей или от неприятельской. И, уверенно доложив начальству по телефону, что полковая батарея погибла на прямой наводке, майор отправляет артиллеристов назад.

— Делайте что хотите, выкрадывайте орудия, выносите их на себе, контратакуйте! Но чтоб орудия в полку были! Не будут, пойдешь под короткий суд. Под трибунал,— грозит он.— В первую очередь именно ты, ты, комбат! Вот иди и подумай, какая пуля слаще...

А ведь тогда Васильев раскусил эту жестокую, замешенную на крови демагогию, понял ее истинную подоплеку. Правда, не сразу, а вслед за Рамзиным, который вообще в пору молодости отличался большей уверенностью и живостью ума и на вопрос товарища, что будем делать, без всякой бравады, твердо и мужественно ответил:

— Умирать!.. Живые мы ему не нужны. Он (майор) уже доложил начальству, что мы геройски погибли, раздавленные гусеницами, и только потому немецкие танки заняли завод и станцию. Наша смерть — его оправдание...

— Я тоже так думаю,— согласился с Ильей Володя.

В том-то и дело, что теперь у них выбора не было. И они оба сражались на вражеской территории, сражались с отчаянием смертников, отчетливо понимая безвыходность своего положения и не ища для себя лазеек. Во всяком случае, Васильев, прежде чем немцы покончили с его расчетом, услышал, как неподалеку Рамзин тоже обнаружил себя, выстрелив из своего орудия.

●

Тут у меня, как у зрителя, возникают два вопроса.

Вопрос первый. Почему авторы фильма, доведя свое повествование о фронтовой судьбе Рамзина до его последнего орудийного выстрела, прервали на этом свой рассказ и ничего не сообщили мне о самих обстоятельствах его пленения? В чем смысл такого умолчания?

И второй вопрос. Как же могло случиться, что после всего, что Васильев пережил и испытал вместе с Рамзиным, он, через сорок лет, все же усом-

нился в патриотизме своего друга, в его честности, в его воинской непримиримости по отношению к врагу? В чем тогда общественный смысл судьбы самого Васильева, в чем социальное содержание такого характера, такого поведения, такого склада сознания?

На первый вопрос я для себя отвечаю так. Сюжетная недосказанность, намекающая на трудность проникновения в скрытые человеческие связи, всегда широко использовалась в разных видах искусства, а в кинематографе особенно. У больших художников подобная недоговоренность обостряет драматизм и по-хорошему тревожит зрительские души непостижимостью каких-то нюансов бытия.

В данном же случае авторы, верные своему философскому аспекту истолкования человеческой судьбы как функции нескончаемой цепочки альтернатив, пытаются вовлечь в это занятие и зрителя. И, надо отдать им должное, делают это самым демократическим способом. В отличие от романа, где история Рамзина рассказана гораздо более подробно, они несколько смещают повествовательные акценты. Они создают для меня ситуацию свободного предпочтения и предоставляют мне право, а я этим правом охотно пользуюсь,— самому выбрать одну из двух версий пленения Рамзина. «Сдался» или «попал».

Что ж, я делаю такой выбор с легким сердцем. Исходя из своего жизненного, гражданского и военного опыта, исходя из всего того, что, глядя на экран, я узнал о героях фильма, я решительно отвергаю отвратительные подозрения Васильева и уверенно выбираю нравственно позитивный вариант трагической биографии Рамзина. На мой взгляд, это тот случай, когда в основу драмы положена никак не вина, а беда. Беда чудовищная, безмерная, калечащая жизнь, деформирующая душу, обрекающая человека на неизбывные мучения вечного изгоя, на противоестественное забвение прошлого, на бессрочную разлуку с близкими, на непереносимую ностальгию.

И все это я угадываю в образе Рамзина, в скупых сведениях, сообщаемых им о себе, в его интонациях, в его манерах, во всем его облике (столь выразительно вылепленном Альгисом Матулёнисом), как бы несущем на себе далекий отблеск всемирно-исторической трагедии. И мне его искренне жаль. Он попал под колесо войны, не менее страшное, чем смерть. Он разделил бесславную участь нескольких миллионов своих соотечественников.

Что касается второго вопроса, то тут мне, зрителю (подчеркиваю, не читателю романа «Выбор», а именно зрителю одноименного фильма, во многом отличающегося по содержанию от своего литературного первоисточника), честно говоря, остается лишь развести руками. Ведь участь Рамзина с той же степенью вероятности могла стать и участью Васильева — перед слепой случайностью их шансы были равны. Очнись Васильев от контузии немного раньше, когда возле его погибшего расчета проходил немецкий бронетранспортер, и быть ему точно так же в плену. Так что же, выходит, смысл этой истории в том лишь и заключается, чтобы дать зрителю понять, что на войне все решала фортуна: одному повезло, а другому нет? И ничего, мол, тут не поделаешь.

Или все-таки прав рецензент «Советской культуры», который, разбирая фильм, приходит к выводу, что и здесь, как и в романе, идет речь о «необратимости однажды совершенной нравственной и политической ошибки», с той только разницей, что на экране, в отличие от книги, Васильев погружен не столько в «утверждение своих гражданских идеалов, сколько в поиск некоего «звездного часа» в своих живописных устремлениях». И что в фильме, тоже в отличие от книги, он якобы переживает самоубийство своего «антагониста» «как личную трагедию», а потому «Ульянов играет здесь не тему возмездия, он играет тему милосердия» («Советская культура, 1988, 28 января).

Нет, с такой трактовкой картины я никак не могу согласиться. Прежде всего, хочу понять, какую нравственную и политическую ошибку Рамзина имеет в виду рецензент? Неужели же он считает таковой то обстоятельство, что в критическую минуту Рамзин не захотел, или не успел, или не сумел, или не решился (с моей точки зрения, безразлично, на каком варианте тут будут настаивать мои оппоненты), ну, скажем, оказался не в состоянии застрелиться? Неужели изуверская военная догма сталинизма до такой степени въелась в наше сознание, что и теперь, сорок пять лет спустя, мы продолжаем руководствоваться ею и с рабским смирением готовы считать любого советского человека, оказавшегося в плену, преступником? При том, что эти горемыки в значительной степени были обязаны своей участью не кому иному, как именно Сталину. Особенно в первые годы войны, когда, вследствие бездарного руководства войсками, в окружении то и дело оказывались не отдельные наши части, а целые армии.

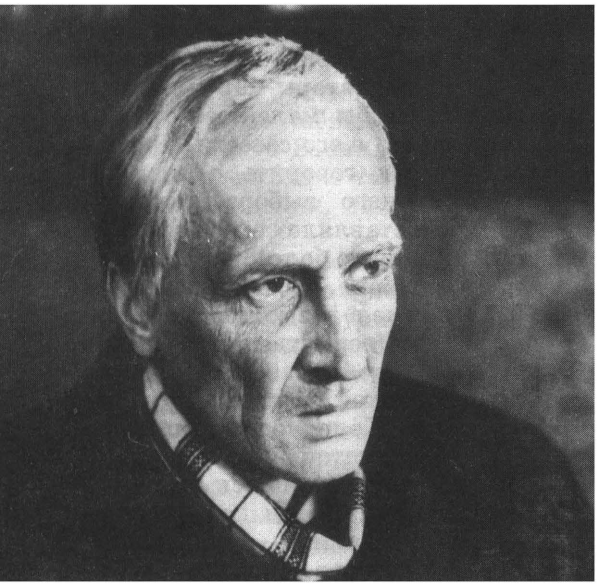
До сих пор не могу без священного ужаса смотреть на экран, когда на нем постепенно раскрывает свое эпическое величие один из самых трагедийных кадров советского послевоенного искусства — панорама баржи с нашими военнопленными из «Проверки на дорогах». Для меня эта безмолвная масса оглушенных несчастьем и обреченных на муки вчерашних воинов достойна сострадания и только сострадания. Этому чувству в моей душе нет и не может быть никакой альтернативы. И не потому только, что осенью сорок первого года, таясь в кустах и вжимаясь в землю где-то между Вязьмой и Ельней, я видел воочию нечто подобное. А потому еще, что всегда верил и продолжаю верить в чистые помыслы миллионов своих товарищей по оружию, хотя, конечно, уже и тогда знал, что были в наших рядах и подонки, которые рассматривали плен как избавление от войны, как средство сохранить себе жизнь во что бы то ни стало.

Разве Рамзин хоть чем-нибудь дает мне повод заподозрить его в предательстве? Разве авторы картины внушили мне хотя бы малейшее основание сомневаться в его совести? В сущности, если уж говорить о возможности решающего выбора, который судьба предоставляла ему, то речь может идти лишь о более поздних временах. Да, наверно, после нашей победы Рамзин имел возможность объявиться и даже вернуться на родину. Но для чего? Чтобы разделить участь капитана полковой разведки из недавнего фильма «Холодное лето пятьдесят третьего...», который был в плену один день, а расплачивался потом за это долгие годы. Но он хоть выдержал и это испытание — продержался в лагере, а потом в ссылке. А сколько таких не дождались своего часа, не выжили?..

Так кто же возьмет грех на душу и станет осуждать Рамзина за то, что он этой альтернативой не воспользовался? Кому совесть позволит упрекнуть его за то, что он так долго таился на чужбине? Но вот Васильеву — позволит. Взял же он на себя там, в Венеции,— и с какой готовностью! сразу, с хода! — роль судьи, да еще с какой-то циничной уверенностью узурпировав при этом право вершить суд от имени погибших. Ни больше, ни меньше... Да вернись Рамзин на родину сразу после войны, такой Васильев первым бы ему сказал: «Вот иди и подумай, какая неволя слаще — наша или немецкая!»

Нет, никакая «скупая мужская слеза» уже никогда не примирит меня с таким Васильевым. Ведь это он «пришел с пустой душой».

И вот о чем я тут задумался. Быть может, суть нынешней духовной перестройки тем и замечательна, что наша нравственность постепенно смещается сейчас из области слепого подчинения долгу в сторону велений совести. Здесь нет жесткой альтернативы, и все же... Я думаю, что для демократии идея чистой совести предпочтительнее идеи высокого долга. Просто потому, что совесть более автономна, более независима, менее догматична. Она каждый



«Выбор».
Рамзин — А. Матулёнис

раз исходит из конкретности данного случая, а не из отвлеченных правил отвлеченной морали. Ведь, как ни крути, долг всегда основан на предвзятом императиве и может быть внушен человеку даже вопреки его натуре. Совесть же, и как оценивающее, и как побудительное начало, естественна и непосредственна. И если только она у человека есть, то она инстинктивно ориентирована на добро, на гуманность, на истину.

Конечно, и совесть может заблуждаться, но ее заблуждения всегда честны, в то время как долг, случается, лукавит именно с совестью. Оглянитесь назад и подумайте, скольких злодейств у нас не произошло бы, если бы исполнители верховной злой воли руководствовались бы своей совестью, а не соображениями «государственной целесообразности», внушенными им под видом «чувства долга». Но именно потому концепция сталинской дисциплины принципиально игнорировала народную совесть. Эта концепция целиком базировалась на втемяшивании в сознание граждан слепого долга, ибо имела целью тотальное единомыслие и тотальное послушание. Для нее нерассуждающий фанатизм был предпочтительнее широкой сознательности. Так же, как воин-камикадзе предпочтительнее воина-личности. И по той же логике — солдат, покончивший самоубийством, заведомо предпочтительнее солдата, попавшего в плен.

Сейчас эта доктрина плена как предательства, плена как преступления может показаться молодежи злобным измышлением излишне возбужденных адептов перестройки. Но нет, она даже после смерти Сталина долгое время была узаконенной и на протяжении десятилетий не сдавала своих позиций, несмотря на здравые голоса, разоблачавшие ее дикую сущность. Она и сейчас еще не развенчана до конца, и, как видите, даже участник войны, такой просвещенный и независимый человек,— я имею в виду Васильева,— донес ее в качестве неоспоримого морального постулата до наших дней. И надо признать, актер Михаил Ульянов как раз наиболее убедителен в сцене, где Васильев высказывает себя стойким приверженцем чудовищного сталинского фанатизма. Здесь в его роли есть зерно.

Тут, наверно, будет уместно привести весьма авторитетное суждение о плене человека, который отнюдь не отличался в решительную минуту «интеллигентскими колебаниями» в вопросе о людских потерях и никак не обольщался относительно возможности даже массовых предательств (вроде «власовцев»), но всегда уважал советского солдата, ценил его доблесть, верил в его беззаветную преданность делу защиты Родины. Я имею в виду другого персонажа, не однажды сыгранного Михаилом Ульяновым,— маршала Жукова. Вот что, по свидетельству писателя К. Симонова, Жуков говорил о нашей доктрине плена, по понятным причинам связывая ее тогда не с самим Сталиным, а с одним из самых верных его сподвижников:

«...у нас Мехлис додумался до того, что выдвинул формулу: «Каждый, кто попал в плен,— предатель Роди-

ны» и обосновывал ее тем, что каждый советский человек, оказавшийся под угрозой плена, обязан покончить жизнь самоубийством, то есть в сущности требовал, чтобы ко всем миллионам погибших на войне прибавилось еще несколько миллионов самоубийц... Даже вернувшиеся... должны были дома встретить такое отношение к себе, чтобы они раскаялись в том, что тогда, в 41-м или 42-м, не лишили себя жизни» («Военно-исторический журнал», 1987, № 7).

•

Тут я подхожу к главному в этом разговоре.

У меня создалось впечатление, что, показав зрителю с таким беспощадным реализмом сцену в венецианском ресторане и сцену на КП полка, авторы фильма, стремились они к тому или нет (похоже, что безотчетно), подошли к очень важной в наших нынешних условиях и потенциально очень содержательной теме. Больше того, к очень распространенной в наши дни нравственной коллизии. Ведь если вдуматься, и в том, и в другом эпизоде речь идет о вполне безнаказанном и безответственном самоутверждении через узаконенную официальным предрассудком, освященную заповедями, а следовательно, вполне благонамеренную и добропорядочную жестокость.

Ведь в сущности досада художника Васильева там, в ресторане, ничем принципиально не отличается от досады майора Воротюка, выраженной им у себя на КП. При всем различии в обстоятельствах, и тому, и другому живой Рамзин ни к чему. Объявившись, он лишь бросает тень на репутацию каждого из них. С той только разницей что отличный волевой командир майор Воротюк взращен, сформирован и уже духовно искалечен войной, а благополучный, преуспевающий художник Васильев, по-видимому, давно и удобно закоснел в традициях сталинского «гуманизма» и послесталинского конформизма.

Эту тему потревоженного порядка вещей, нарушенного нравственного комфорта,— вот что мне хотелось и дальше читать на лице Васильева. И после его венецианской встречи с Рамзиным. Но, к сожалению, этого не случилось. Так интересно и плодотворно нащупанная тема почему-то затем ушла в песок. Словно авторы не решились на обострение и выявление социальных потенций своего сюжета и увели его в сферу преимущественно семейных связей. И Васильев вскоре застыл для меня в своей неопределенной отключенности, за которой можно подразумевать что угодно. Рецензенту «Советской культуры» угодно было разглядеть за ней тему милосердия и творческих поисков. Мне бы казалось более подходящим определение такого типа поведения с помощью слов — «многозначительная задумчивость с уклоном в сторону отцовских тревог».

А жаль. Все могло быть куда значительнее. Все обещало развиваться намного конфликтнее именно в плане противостояния двух разных соотношений, определяющих личность: направленного внутрь чувства свободы и направленного вовне чувства ответственности. Но именно эта диалектика оказалась смазанной, особенно в образе Васильева, чью эгоистическую сытость и сановную трезвость авторы, едва показав, поспешили сразу замять. А тем самым оказались искривленными, спутанными и главные нравственные координаты всей картины. Имеющая немало данных для того, чтобы стать высокой трагедией, она довольно быстро сползла к весьма плоской притче о блудном сыне и об отложенной смерти. Ибо Рамзин, приехав на родину и повидавшись с матерью, в конце концов действительно сделал решающий выбор по своему усмотрению и покончил с собой.

Он не застрелился тогда, на фронте, в сорок третьем, но сорок с лишним лет спустя вскрыл себе вены. Что и дало рецензенту повод квалифицировать все происшедшее с Рамзиным как необратимость ошибки. Мол, от Судьбы не уйдешь. И похоже, что авторы

согласны с таким толкованием фильма.

В самом деле, уже первые венецианские кадры дают понять зрителю, что это пышное и пестрое мельтешение попало сюда неспроста. Карнавальные образы, карнавальные ассоциации проходят через весь фильм, образуя как бы второй его план. С самого начала меня настойчиво приучают к тому, что эти мелькающие перед глазами, куда-то несущиеся, причудливо наряженные люди олицетворяют собой бесконечный хоровод бытия. Что эти черные и белые маски — не что иное, как наши поступки, а разноцветные плащи — наши страсти или, может быть, наоборот, но не в этом дело, а в том, что все тут имеет второй, потаенный смысл, все полно скрытого значения, и я должен этим вселенским трагическим маскарадом проникнуться, иначе не постигну содержания предложенной мне драмы. И я поневоле всматриваюсь в эти маски. Маска «Солнце» и маска «Луна». Маска «Обезьяна». Маска «Старик». Маска «Пьеро» и маска «Арлекин». Женщины в масках на затылках...

И когда жена Васильева вскользь бросает ему: «Володя, купи маски...», я послушно превращаю эту бытовую реплику в многозначительное иносказание — значит, ей, Марии, почему-то лучше сейчас оказаться неузнанной, хотя она этого еще не знает. И действительно, тут-то и подходит, вернее — тут-то к ней Судьба и подсылает в первый раз Рамзина. Так вещам тут придается вещий смысл, а событиям вещий умысел. Так с самого начала заявляет себя в этой картине странная поэтика надевания всех и всяческих масок.

Вот в кадр торжественно вплывают траурные гондолы и на первом плане — черный роскошный лакированный гроб. Камера словно шепчет мне: «Мементо мори!» И я послушно киваю головой — я буду помнить о смерти, больше того, я понимаю, что дальнейший рассказ уже пойдет под знаком смерти и что все кончится смертью. Что это мне был знак все той же Судьбы. Рока. Изменчивой фортуны... Чопорный гроб, вторгающийся в суматоху карнавала. А? Каково!..

А камера продолжает делать таинственное лицо, камера интересничает, камера рисуется напропалую и то и дело подпускает мистического тумана, щеголяет салонными метафорами. Мария позирует мужу, но он задумчиво смотрит на нее, а белый загрунтованный холст так и остается нетронутым. Кадр этот тоже не раз повторяется в фильме. «Непостижимый женский характер»,— соображает понятливый зритель.

Начало фильма. Голый Рамзин, прежде чем пойти в военкомат, торопливо моется в убогой ванне своей убогой коммуналки. Конец фильма. Блистающая кафелем ванная комната апартаментов в московском «Национале». Итальянский подданный Рамзин, тщательно одетый, при галстуке, в черном застегнутом пальто респектабельно возлежит в наполненной ванне. Неподвижно. Он вскрыл себе вены. Он труп.

Ну как — впечатляет?

В том-то и дело, что картина во что бы то ни стало хочет произвести впечатление. Она то и дело уподобляется капризной, взбалмошной, избалованной дочери Васильева Вике, задумавшей с первой встречи поразить Рамзина своим сходством... Да, Вика очень похожа на мать в молодости (обеих играет Н. Белохвостикова). И поражает! Чем хочет поразить меня Наумов? Сходством с Бергманом? С Тарковским? С Параджановым?.. Скорее всего с любым поборником «субъективной камеры», с любым адептом «странного кино».

Рядом с эпизодами, порожденными реалистическим видением мира, стремлением постигнуть его сложность, его противоречия и парадоксы, «Выбор» отмечен печатью какой-то нарочитой, назойливой инфернальности. Как ни странно, старомодной. Разумеется, авторы могут мне сказать, что я — недостаточно искушенный зритель, что я приписываю им нереализованные замыслы, теснящиеся в

голове Васильева. Что это — визуальное претворение потока его сознания, его безудержного воображения, преследующих его образов. Но так ли это?

Вспомните в «серебристой» сцене на террасе отеля — два яблока, лежащие на тарелке и жужжащую над ними осу, которую Васильев прогоняет взмахом руки, когда Рамзин, убедившись в тщетности своей просьбы, с тоской произносит:

— Да, за меня поручиться ты не можешь... Что было между нами, то быльем поросло. Жаль, но ничего не поделаешь...

Это ведь не простые яблоки. Это яблоки «со значением». Им еще не раз суждено интриговать меня своим таинственным смыслом. Хотя бы в том сумеречном, откровенно бергмановском кадре у какого-то российского железнодорожного переезда, где фантасмагория разнородных символов достигает, пожалуй, апогея. Где закуривают какие-то две девушки в маскарадных костюмах, где Мария проходит под висящим на веревке человеком в шутовском колпаке, причем он почему-то раскачивает колесо (фортуны?), где появившийся откуда-то неведомый старик срывает с дерева два яблока и, пронеся их мимо танцующих участников карнавала, отдает Васильеву и Рамзину, еще молодым, еще не испытавшим ударов Судьбы.

А потом этот старик превратится в зримое наваждение, а жужжание насекомых — в наваждение звуковое. Это неотступное жужжание еще не раз будет слышаться в кадре, предвещая что-то, скорее всего состояние душевного одиночества героев. И когда самолюбивый лейтенант Рамзин захочет осадить обнаглевшего старшину Лазарева, и когда очнувшийся лейтенант Васильев будет стаскивать в воронку тела своих погибших артиллеристов. Кстати, именно тогда, если не ошибаюсь, возле Васильева опять окажется незамечаемый им лопоухий старик. Сперва он придет, понаблюдает за мучительными стараниями контуженного лейтенанта похоронить свой расчет, постоит задумчиво, закурит и, печально оглядываясь, удалится.

А когда на экране снова возникнет невероятное смешение разрозненных видений или ассоциаций, называйте как хотите,— с карликом в маскарадном костюме, с девушкой, сидящей на земле, с какой-то женщиной, фотографирующейся сквозь пустую раму, с воронкой, принявшей в свое лоно тела шестерых убитых артиллеристов (лейтенанта Васильева — в том числе), когда ни на минуту не замирающий карнавал в который раз выплеснется внезапно из-за кадра, теперь — к горящему дому у переезда, а затем — к разбитому паровозу, когда одно воспоминание как бы наложится на другое, а другое — на третье, мне снова явится этот сакраментальный лопоухий старик. Он снова даст Рамзину и Васильеву по сакраментальному яблоку и снова безмолвно выйдет из кадра.

В последний раз он появится возле спящего у свежей солдатской могилы Васильева и, прежде чем уйти, многозначительно оставит свои очередные два яблока возле лейтенанта на земле. Проснувшийся Васильев даже съест одно из них. Вот так. Со стариком я больше не увижусь, но таинственные яблоки еще напомнят о себе. Правда, уже в связи с Марией и, видимо, в каком-то ином символическом значении. В каком — и здесь не берусь определить. Помню только, что шел снег и Мария в очередной раз бежала по площади Святого Марка мимо маскарадной толпы, а потом вдруг очутилась на заснеженном поле, где росли две яблони с неопавшими плодами на ветках, а когда она возле этих деревьев останавливалась, их стволы с сухим треском раскалывались пополам на всю высоту и яблоки падали в сугроб.

Быть может, вся эта метафорическая каббалистика и впрямь не что иное, как материализация образов, порождаемых творческой фантазией художника Владимира Васильева, но никак не режиссера Владимира Наумова? Если бы так! Действительно,

претворение реальности в живописи нового времени иной раз предлагает нам и не такие причуды. Но как-то уж очень не вяжутся эти явно болезненные экстравагантности со всем обликом Васильева, человека самоуверенного, приверженца казенной морали. Сталинист-декадент... Согласитесь, что в таком противоестественном сочетании извращена и правда жизни и правда искусства.

Но дело даже не в этом. Ведь самое повествование в фильме, даже в кадрах, непосредственно никак не связанных с ощущениями или восприятиями художника Васильева, все равно отдает дань некоей мистериальной демонологии. Все равно то и дело сбивается на зловещие мистификации. Все равно, по всякому поводу и без повода, как-то уж очень декоративно и не очень тактично (для фильма о войне) кокетничает с темой смерти.

Не потому ли великолепный черный гроб в начале «отыгрывается» детским, красным и потому пошлым гробиком в конце? Не потому ли карнавальная процессия с первых же кадров предвещает здесь заключительную похоронную процессию? Не потому ли, начавшись с игривых маскарадных мелодий, картина завершается надсадным женским воем на кладбище?

Я уже не говорю о том, как воплощена здесь тема своенравной дочери Васильева Виктории. Вспомните, на какие иррациональные видения наложена фонограмма ее длинного, старательного декламирования пушкинских «Бесов» (полностью!) для Рамзина по телефону. Сначала он слушает Вику у себя в номере «Националя». А потом чтение продолжается, но Рамзин уже в Венеции, возле магазина масок (да, да, опять маски!), а Вика идет мимо, и тут же люди в карнавальных костюмах, а когда она оборачивается, лицо ее разделено на два профиля — золотой и черный, но она закрывается белой маской. И при этом: «...мутно небо, ночь мутна. Мчатся бесы рой за роем в беспредельной вышине...»

Потом это видение, опять же на фоне венецианского карнавала, но уже без «Бесов», зато с похоронными гондолами в кадре, возникает на экране в несколько ином варианте, как бы для того, чтобы заслонить от меня самый момент самоубийства Рамзина. Когда он одетый ложится в ванну. Ведь и эта сцена не может трактоваться как переживание Васильева, хотя образная логика здесь та же. Броская, контрастная, туманная по смыслу, с привкусом мистики. Пугающая, если хотите. Логика наваждения, сновидения, «скучного морока»,— вот что манит к себе постановщика.

●

Что можно сказать по этому поводу? Только то, что откровенная литературщина пышным цветом расцветает в последнее время на нашем экране, становясь непреодолимым соблазном даже для таких самобытных мастеров, как Вадим Абдрашитов с его «Парадом планет», как Александр Сокуров с его «Скорбным бесчувствием», как Сергей Соловьев с его «Чужой белой...» и «Ассой». Тяготение нашего киноискусства в эту сторону еще не стало предметом внимательного обсуждения, но боюсь, что если мы не хватимся сейчас, потом будет уже поздно. В этом смысле «Выбор» — особенно тревожный сигнал.

Феномен литературщины, свойственный самым разным видам художественного творчества, относится к числу тех, которые легче понять, чем объяснить. Пытаясь сформулировать отличительные признаки этого явления, я пришел к выводу, что оно характеризуется прежде всего искусственно форсированной, то есть неорганичной, притянутой за волосы выразительностью. Выразительностью ради самой себя, то есть не работающей на характеры и на мысль.

Иногда литературщина проявляет себя в холодном блеске метафорических ухищрений. Иногда в самоценности контрастных коллизий. Иногда в приверженности к экзотическим подробностям. Очень часто в

неумеренной эксплуатации условной природы искусства, в суетности авторских иносказаний, необязательности параллелей, претенциозности сопряжений. Не менее часто — в эмоциональных преувеличениях, в педалировании чувственных потенций образа, в их настойчивом акцентировании. Словом, в подмене содержательной глубины внешней эффектностью, ясной мысли — имитированной философичностью, истинной поэзии — туманными поэтизмами.

У рецензируемого фильма, по аналогии с Викой, два разных профиля. Один — от серьезного, проблемного, размышляющего кинематографа. Другой от соблазнов визуальной беллетристики, обманчивой экранной завлекательности. Профиля два, а лица нет, потому что решающий выбор так и не сделан. Порой кажется, что война, ее суровая правда, ее жестокие императивы берут тут верх над красивым сочинительством. Но нет, глядишь, литературщина опять выходит на первый план, а с нею стилевая эклектика и нравственная невнятица.

Вот такая получается метафизика эстетических предпочтений. Художественная идея потонула в манерности. Вот почему, прощаясь с Васильевым, я, вопреки светскому этикету, говорю ему: «Маска, я вас не знаю...».

«Выбор». Рамзин (в молодости) — А. Кознов, Мария (в молодости) — А. Деревщикова, Васильев (в молодости) — К. Жигулев

Борис Берман

Утраченные возможности, или Моральная статистика в царстве экранных теней

Чтобы разговор завязался, начну с цитаты-загадки: «И вот уже нет у нас прежнего надвое расколотого общества, нет сословной и экономической обездоленности для одних и вседозволенности для других: проблема социального неравенства принципиально решена полностью».

Когда это отчеканено, догадаться, в сущности, несложно: конечно же, в приснопамятное «застойное» время, на которое теперь валят, что называется, «как на мертвого». А вот кем и по поводу кого отлита эта формулировка, представить, думаю, сложно.

Ответ все равно не будет найден, так что сдавайтесь.

Это из предисловия к сборнику рассказов Владимира Маканина «Место под солнцем» (Москва, «Молодая гвардия», 1984).

Не стану укорять автора вступительной статьи за то, что именно такими словами он предваряет произведение одного из наиболее острых наших прозаиков, прозорливого мастера, умеющего разглядеть в рутине быта следствия патологии бытия. Убежден, что в то равнинное (как пишет в том же предисловии критик) время это был наилучший, вероятно, способ помочь книге выйти — упаковать ее в вату оптимистических заклинаний, дабы притупить бдительность сановных охранителей «всеобщего благополучия», вполне справедливо понадеявшись, что читатель сам разберется во всем и в том числе — полностью ли решена у нас проблема социального неравенства...

И читатель разбирался. Не обращаясь к предисловиям. Он сравнивал свою жизнь с книгами Трифонова, Маканина, Кима, Ветемаа... И находил соответствия.

«Дело в том, чтоб читатель задумался — хотя бы на одну минуту. Это грандиозно много» (Ю. Трифонов).

Минуты складывались в часы. Часы приближали обновление.

Если же говорить не о читателе, а о зрителе, то кино подарило таких минут совсем немного. А когда на экран все же прорывались «Полеты во сне и наяву» или «Культпоход в театр», они обкладывались все той же охранительной ватой. Только самые умудренные представители нашего — как гласит виртуозная реприза — «самого читающего между строк народа» могли уловить социальную суть фильма в эзоповых хитросплетениях рецензий. Критики, выходит, оказывались в самом незавидном положении: сделать правдивый фильм было сложно, но уж почти невозможно было написать о нем правду. Медицинская заповедь «Не навреди!» отпечаталась на скрижалях кинопрессы.

То, что было «позволено» литературе (тот же Трифонов или Маканин), далеко не всегда допускалось до сцены, а уж для кино так и вовсе было

недосягаемой мечтой. О телевидении и говорить не стоит...

Когда вспоминаю историю с «Утиной охотой» А. Вампилова, которая после трагической, воистину кровопролитной борьбы все-таки увидела свет рампы, но, будучи экранизированной В. Мельниковым («Отпуск в сентябре»), телеэкрана достигла лишь в прошлом году, не могу не воспользоваться одним историческим фактом. Семьдесят пять лет назад Горький (руководствуясь, правда, не теми мотивами, что современные чиновники от искусства) упрекал Художественный театр, инсценировавший тогда «Бесов» Достоевского. По словам Горького, он не был против Достоевского, «а против того, чтобы романы Достоевского ставились на сцене».

«Я убежден, что одно дело — читать книги Достоевского, другое — видеть образы его на сцене да еще в таком талантливом исполнении, как это умеют показать артисты Художественного театра. В книгах для внимательного читателя ясны и реакционные тенденции Достоевского, и все его противоречия, все те страшные натяжки, которых никому другому не простили бы. ...Сцена переносит зрителя из области мысли, свободно допускающей спор, в область внушения, гипноза, в темную область эмоций и чувств, да еще особенных, «карамазовских»... И вот, находя, что вся деятельность Достоевского-художника является гениальным обобщением отрицательных признаков и свойств национального русского характера, я уверен, что образы его на сцене театра, подчеркнутые игрою артистов, приобретают убедительность и завершенность бóльшую, чем на страницах книг. Я считаю это социально вредным...»

Хотя по сравнению с 1913 годом историческая ситуация, породившая то ожесточенное неприятие, как мы знаем, изменилась, уже в 70-е годы ревнители «градаций правды» для разных видов искусства по-своему восприняли горьковский пафос ссылками на грандиозные масштабы нашей кино- и телеаудитории, на «внушение» и «гипноз»...

Но времена, похоже, меняются. Мало-помалу искусство освобождается от «арифметического подхода», чиновники изымают из своего арсенала жупел «непредвиденных последствий», которые могут произойти от встречи «многомиллионной аудитории» с тем или иным произведением. К тому, о чем долгие годы говорила наиболее совестливая наша литература, о чем изредка удавалось сказать свое слово театру, обращается, наконец, и кинематограф.

Вот и Маканин пришел на экран.

●

Рассказ «Человек свиты», по которому на Рижской студии поставлен одноименный фильм, опубликован в уже упомянутом сборнике «Место под солнцем». О «месте под солнцем» говорит одна из героинь рассказа Вика, не вкладывая, впрочем, в это выражение никакого особого, нового смысла. «Общеязыковая метафора»,— сказали бы специалисты по лексике. Маканин вообще не склонен к яркой метафоричности. Его образность внутри сюжета, сила маканинского своеобразия во внутренних монологах, в слегка размытых на первый взгляд характерах и в потрясающей по значимости иронии — лаконичной и грустной, как звучащее всегда неожиданно и веско замéчание умного молчуна. Чем больше читаю Маканина, тем сильнее напрашивается такое сравнение — угрюмый Зощенко.

И все же «место под солнцем» провоцирует к расшифровке. Умные молчуны не бросают слов зря.

Место под солнцем — это место во времени, как пишет об этой ка-

---

«Человек свиты» (по одноименному рассказу *В. Маканина*)

Сценарий *В. Тодоровского*. Постановка *А. Розенберга*. Оператор *В. Эглитис*. Художник *И. Романова*. Композитор *Ю. Карлсон*. Звукооператор *В. Мыльников*. Рижская киностудия, 1987.

тегории Л. Аннинский (правда, по поводу другого писателя, но приходящегося, на мой взгляд, Маканину весьма «близким родственником»): «В системе бытийных координат, означенных Трифоновым с предельной лаконичностью: время и место,— его больше тревожит пункт первый». И далее, сравнивая с Шукшиным, Беловым и Распутиным, для которых истинная проблема — выбор места (деревня или город? та или эта почва?), критик замечает, что для Трифонова (и, я убежден, для Маканина) «драматичной проблемой является время. Время, которое все меняет, уничтожает, смывает, но вместе с тем и соединяет, хранит, смыкает».

Как сберечь себя под напором времени? Герои Маканина не думают над этим вопросом — они живут им, не отдавая, впрочем, себе в том отчета.

И почти все они ломаются. Рушатся семейные связи, трещат судьбы, рвутся сердца... Для них, людей без дела и без идеи, уже в школе и в комсомоле, если вдуматься в биографии отученных самостоятельно мыслить — лишенных, словом, нравственной опоры, «время до завтра и до послезавтра оказывается слишком долгим, невыносимым — тем просторным временем, когда некуда себя деть».

Таковы, собственно, ощущения Родионцева, главного героя «Человека свиты».

Разделяю интерес молодого сценариста Валерия Тодоровского и режиссера Андриса Розенберга, остановивших внимание на этом рассказе. Абсурд существования без смысла явлен здесь во всей своей убогой мощи.

Митя Родионцев из тех людей, что суету будней, мало чем отличающуюся от ступора выходных, всю эту «канитель большого города» воспринимает как нечто такое, над чем им не дано возвыситься. Человек с «гнущимся позвоночником», Родионцев обрел «место под солнцем» — стал приближенным у могущественной секретарши в заурядном своем «Техпроекте». И успокоился. Нет, даже возгордился, ибо место в «свите» — на фоне серого и скудного событиями быта — рождало в нем «иллюзию знания той жизни, иллюзию даже соучастия в ней». Причем та жизнь оценивается Родионцевым не на уровне дела, которое, допустим, способно продуцировать нечто полезное, общественно или социально значимое, — нет, та жизнь ценна Родионцеву опять-таки суетой придворной толкотни, когда и он, Митя, может быть втянут в механику институтской интриги, завершающейся для него — в лучшем случае — участием в увеселительно-деловой поездке на завод к «смежникам» или получением дефицитной летней путевки в пансионат...

Серьезные жизненные цели для сорокатрехлетнего красивого и зрелого мужчины, не так ли?

И вот всего этого Митя лишился. Аглая Андреевна дала ему отставку. Большую часть фильма Родионцев мучается, отчего же его место занял новый «свитский» — двадцатичетырехлетний Санин?

Санина играет Андрей Ильин. Чем-то он мне неуловимо напомнил Олега Меньшикова в «Полетах во сне и наяву» — в роли счастливого молодого соперника главного героя. Там Сергей Макаров (О. Янковский) бросал на своего удачливого соперника взгляд, полный тоски и отчаяния, злости и зависти. То же можно прочесть и во взгляде Дальвина Щербакова, играющего в «Человеке свиты» Родионцева. Но если в «Полетах...» смятение героя было замешано на мужской досаде, на — будем говорить прямо — сексе, то Родионцев из «Человека свиты» асексуален, беспол. Санин вызывает у него зависть не как молодой и сильный самец, а как конкурент в скучных бухгалтерских нарукавниках, выигравший унылый приз в унылой псевдожизни. Сексуально обеднив героя, «оскопив» его, авторы, очевидно, стремились привлечь наше внимание к сугубо психологическим особенностям того типа, который описан Маканиным. Родионцев постоянно среди жен-

«Человек свиты». Родионцев — Д. Щербаков, Аглая Андреевна — В. Артмане

Вика — В. Теличкина, Родионцев — Д. Щербаков

щин — то жена, то Аглая Андреевна, то обольстительная наперсница по «свитским» чаепитиям Вика. Но если что и связывает его душу с душой Вики (В. Теличкина), так это, вероятно, канцелярская скрепка. Никаких флюидов. И это при том, что Митя красив, обаятелен, силен...

Мужчина, который вроде уже и не мужчина,— чем не символ времени бессмысленной суеты?

Герой «Полетов во сне и наяву» — «лишний человек», как и Зилов из «Утиной охоты». Но им не отказать в масштабе. Это неудобные, но значительные личности. Родионцев же удобен, но чрезвычайно мелок, микроскопичен даже. А может, потому и мелок, что удобен?

Вслед за Маканиным авторы фильма дают понять, что уникальность Мити (в чем-то, быть может, даже патологическая) соткана из черт характера, присущих в той или иной степени каждому из нас. Как та «пятница», что постоянно возникает по ходу фильма на экране дисплея, рождая в нас сонм разнообразных ассоциаций, связанных с рубиконом суетливой недели, так и Родионцев, вызывая подчас омерзение своими рефлексами духовного карлика, нет-нет да и втянет нас в орбиту своих «страданий»: ведь и нам они знакомы, признаемся, ведь и мы (кто — больше, кто — меньше) испытываем подчас кайф, как пишет Маканин, от адъютантской причастности к сиянию, пусть чужому и отраженному, причастности к власти и к суете...

«Адъютантский комплекс» возникает не вчера, не позавчера и даже не в 1913 году. Смерть чеховского чиновника явилась следствием той же болезни, от которой Митя Родионцев попадает в реанимацию уже в наши дни. Все так, однако чеховские чиновники остались в «надвое расколотом обществе», а Митя Родионцев живет в иных условиях. Но «адъютантский комплекс» существует. Его расцвет пришелся на те наши годы, когда

человек — как личность — оказался отторгнутым от социально-общественного процесса, оставшись в нем как знак, как демагогическое клише, как статистическая единица, как тот самый «винтик», от которого ничего не зависит, но который зависит от всего.

«Человек свиты» и про это. И, пожалуй, лучше других чувствует себя в атмосфере социального отчуждения Аглая Андреевна, которую играет Вия Артмане. Тут фильм даже гуще рассказа. Аглаю, как исполнила эту роль Артмане, не определишь одним словом. Эта стареющая нимфоманка и искушает Митю, и радуется оттого, что он не идет на близость, подтверждая тем самым ее, Аглаино, презрение ко всем новым, которые не чета прежним. Хоть она и генералиссимус среди адъютантов, лакейское чувство в ней — главное. А лакеи, как известно, пуще всего ненавидят тех хозяев, которые не требуют от них рабского повиновения.

Таких «хозяев» в «Человеке свиты» нет. Но они есть в жизни. Конфликт, заложенный в характере, обещает интересное развитие. В другом уже, правда, фильме.

Итак, Маканин обрел экранную жизнь. Это радует, но, по совести говоря, как факт скорее общественный, нежели художественный. Авторы фильма при всех более или менее удачных частных решениях не справились, мне кажется, с кардинальной задачей, которая почти удалась Маканину на его литературном поприще: как показать в искусстве прозу жизни?

На маканинские страницы эта самая проза выплескивается в достоверности фактур и реалий, в зыбком качании толпы, где ощущаешь и нечистое дыхание затурканного инженера-гастритчика, и солнечный запах шестнадцатилетнего легкомыслия; но как бы ни наслаивались детали, как бы ни был угрюм рассказчик, он всегда оставляет между собой и предметом изображения некий люфт. Вот там-то и гуляют ветры эстетического наслаждения, делающие повествования о прозе жизни — прозой. Не теряя социальной точности, писатель совершенствует ремесло. С помощью искусства он мостит дорогу к читателю. И дорога эта не остается пустынной.

А вот на дороге к фильму не будет, думаю, толчеи.

При переводе на сценарный язык рассказ во многом лишился художественной неоднозначности. Осталась «моральная статистика», кое-где укрупненная актерской игрой. И я допускаю, что, не знай зритель первоисточника, других маканинских рассказов и повестей, вряд ли он примет на веру уважительные слова (хотя бы мои) о таланте писателя.

Ответственность здесь несут, мне кажется, двое: сценарист и режиссер.

Сценарист, чувствуя, вероятно, что проза «исчезает», предложил несколько эпизодов для «кинематографизации» действия. Так, придя домой в расстроенных чувствах, Митя садится у телевизора, откуда доносится монолог князя Андрея: «Хочу славы, хочу быть известным людям, хочу быть любимым ими...» И т. д. Аналогия с классикой возникает и в другом эпизоде, когда Родионцев, почти как чеховский Платонов, горько сетует: «Господи, ну почему так? Мне сорок три года, я еще многое могу...»

Беда не только в том, что прием этот многократно отработан. При столкновении со специально заданной банальностью сюжета (рутина быта, ротация псевдочувств и пр.) банальность приема вырастает до значительных степеней, смазывая все то, что художественно закодировано писателем.

Излишнюю энергичность проявил сценарист и в финале. У Маканина Родионцев отправляется в ресторан, чтобы «напиться и выговориться». Первое ему удается, со вторым — сложнее: два рябоватых сибиряка, два «языческих молчуна», сидящие с ним за столом, слушают Митину исповедь, абсолютно не реагируя на нее. И чувство свободы он испытывает лишь тогда, когда, ничего уже не

боясь, он приваливается к какой-то стене и засыпает. «Свободен — пронзает его мысль еще раз»...

Так много узнаваемого, так много тревожащего воображение в этом финале, что, право, жаль зрителя, вынужденного наблюдать оригинальную, быть может, но не имеющую ничего общего с маканинской простотой развязку: экранный Митя, умеющий, оказывается, ловко имитировать голос Аглаи, по телефону созывает этим голосом всех бывших и настоящих «свитских» к ней домой — а для людей с «гнущимся позвоночником» такое событие покруче, чем собственная свадьба. Когда же раскрывается злой розыгрыш, молодой Санин крепко бьет немолодого Митю, и тот, лежа в грязном снегу и глядя в небо (совсем как Болконский под Аустерлицем), произносит то же — «свободен».

Слова те же, а как много ушло — того, что до слов. Финал рассказа логически завершал исследование характера героя. Финал фильма обусловлен лишь своеволием сценариста.

Но режиссера это своеволие, надо полагать, устроило. Склонный к медленному (если не сказать вялому) ритму, постановщик, видимо, готов компенсировать вялость жесткими сюжетными поворотами. Однако сама эта жесткость не прибавляет режиссеру умения рассказать историю. Постановщик — в материале, но приблизить нас к этому материалу он никак не может. И происходит это, очевидно, потому, что в кинематографическом отношении фильм безъязык — несмотря на ухищрения с оптикой и игру светом.

Кстати, о свете. Когда Митя в финальном эпизоде врывается в квартиру к Аглае — с вечерней, заметим, улицы,— уютные аппартаменты могущественной секретарши залиты дневным светом: солнце, весна да и только! Зритель вправе заподозрить режиссерскую накладку. Но дело, надо думать, в том, что постановщик просто внимательно прочел Маканина: «То ли расположение окон таково, что света через них вбирается много... но это и впрямь непонятно и почти мистика: здесь не бывает непогоды». Отдавая должное внимательности режиссера, заметим все же, что не каждый зритель знаком с рассказом, а если и знаком, то не помнит его так детально, как постановщик. Шифровать в кино можно и нужно, но — не лишая зрителей возможности подобрать код. Тут же, согласитесь, надежд разгадать — никаких.

И это, к сожалению, не частный случай. В результате повествование оказывается чрезвычайно анемичным, лишенным художественной энергии, а маканинские герои как бы недовоплощены, потому и не способны покинуть царство экранных теней.

Но вот совсем другая история — «Радости среднего возраста». Популярный актер Лембит Ульфсак дебютирует здесь как режиссер. В отличие от А. Розенберга он рассказчик бойкий, это видно сразу. Уже с первых кадров автомобильное путешествие двух мужчин и трех женщин заинтриговывает нас, втягивает в свой ритм. Хотя мы еще не знаем, куда они едут. Но в этих сборах, в этих заездах друг за другом режиссер создает атмосферу неподдельного интереса, тебе передается прерывистое дыхание героев, ты его приглушаешь, успокаивая себя, но ничего не можешь с собой поделать: едем! Куда-то... Вместе...

Характеры даны как бы в набросках — реплики, полужесты, полувзгляды. Но поскольку пока не ясно, что же по сюжету «среднего возраста», присматриваешься к ним с ожиданием и интересом. Вот Тыну (Т. Карк), к примеру, явно жлобоват. Жена Тыну — Пилле (М. Кленская) ему подстать. Брат Пилле — Хуберт (в этой роли сам Л. Ульфсак)

«Радости среднего возраста»
Сценарий *В. Куйка* при участии *А. Дмитриева*. Постановка *Л. Ульфсака*. Оператор *Н. Шарубин*. Художник *П. Вахер*. Композитор *Т. Ааре*. Звукооператор *Я. Эллинг*. «Таллинфильм», 1986.

в путешествие, я бы, наверное, с нарастающим интересом наблюдал за проявлением характеров. Неопределенность цели, тайна движения искупили бы некоторую банальность, что ли, сюжетных взаимодействий: Хуберт пьет, он, конечно, бывший спортсмен, сейчас «завязал», но многого уже не вернуть, в том числе и мужских достоинств,— вот Сильва и «гуляет» где только может... Когда в конце пути ждет тебя что-то замечательно-манящее, но непременно неизвестное, это держит тебя в волнующем напряжении, и дорога не кажется утомительной.

Но, отъехав с героями совсем не-

«Радости среднего возраста» Тыну — Т. Карк

Пилле — М. Кленская, Сильва — Ю. Кальюсте, Хэлена — К. Михкельсон

неравнодушен к спиртному, а у его жены Сильвы (Ю. Кальюсте) — судя по всему, богатое женское прошлое. И только Хэлена (К. Михкельсон) в этой компании кажется поначалу «лучом света», покуда ее романтические придыхания о Жанне д'Арк не начинают раздражать...

Что ж, любопытная пятерка, призванная представить нам среднее поколение. Но все-таки важно, что собираются поведать, открыть нам авторы, представив именно такой «контингент».

Не знай я, зачем они отправились далеко от Таллина, я узнаю, зачем и куда едут эти друзья-родственники на двух машинах. Они едут под Тарту, в какую-то деревню, где живет Нигуль, знаменитый экстрасенс...

И все, фильм кончился.

То есть нет, он, конечно, продолжается, авторы усиленно вытягивают действие, как застрявшую около какого-то хутора машину своих героев. Но если «Волгу» вытягивает трактор, то сюжет стараются вытянуть жанровыми сценками в провинциальном магазине (узнаваемый набег горожан за «дефицитом») или откровенной охо-

той Сильвы за сексуальными партнерами, или дракой Тыну с Хубертом...

Не нужно быть экстрасенсом, чтобы предугадать финал: ничего не добьются наши путешественники от Нигуля.

Тем более что уже в середине путешествия Хэлена недвусмысленно декламирует результат: «Я думаю, половина наших проблем оттого, что мы разучились верить в чудеса. Мы едем к Нигулю как паломники, а разве может паломник ждать чуда, не веря в него?» «А Тыну зачем едет? — спрашивает Хуберт.— Он и без Нигуля здоровый». «А он тоже болен — по-своему. Думает, что все можно купить. Поэтому ему нигде не найти покоя».

Вот так. Точки расставлены, итоги подведены. Зрителю остается лишь наблюдать за иллюстрацией тезиса. Но кинематограф — это все же не «моральная статистика». Если он и является индикатором общественной нравственности, то указывает на ее аномалии, наверное, все же не дидактическими прописями, не разыгрыванием «в лицах» клишированных ситуаций, а образами, всем тем разнообразием пластических средств, которые имеются в его арсенале. Неловко даже как-то говорить об этом, общеизвестном: Л. Ульфсак — человек в искусстве кино достаточно сведущий. Тем более что как режиссер он обнаруживает и социальную наблюдательность. Однако настораживает в дебютанте «капельмейстерский» азарт — сделать не хуже, чем у других. Не хуже, чем у других (у очень многих),— это получилось, точно.

Но стоит ли ради этого браться за дело?

В финале, когда пятерка героев подъезжает к деревне Нигуля, мы видим рядом с шоссе импровизированный паркинг: несколько длиннющих рядов машин и автобусов... Аккуратное ожидание чуда, всеобщая надежда на приобретение духовности: за определенную плату купить спокойствие души. Метафора стоит того, чтобы ее запомнить и оценить по достоинству фантазию режиссера. Однако она, метафора, так и остается на уровне рационального восприятия, никак не затрагивая эмоциональную сферу. Ибо не подкреплена адекватной образностью во всем предшествующем действии.

На одном эпизоде, пусть даже самом оригинальном, фильма не выстроишь. «Радости среднего возраста» оказались на поверку приблизительными не потому только, что авторы проявили себя здесь не слишком, на мой взгляд, умелыми драматургами. Их безусловно азартному фильму не хватило дыхания, не хватило глубины — той, что уже накоплена литературой, давно и интересно анализирующей «радости среднего возраста». (Взять хотя бы — по «эстонской аналогии» — прозу Э. Ветемаа.) Неофиты обаятельны, конечно, однако их обаяния хватает ненадолго. Нужен, согласитесь, приток интересных предложений, парадоксальных идей.

В «Человеке свиты» была история, густая и многоплановая. Однако ее не сумели рассказать. Лембит Ульфсак рассказывать, как уже говорилось, умеет. Но рассказ не вышел и у него, так как рассказывать оказалось нечего — сама история мелка.

И в том и в другом случае зритель остался не у дел.

...Юрий Трифонов мечтал о том, чтобы читатель задумался «хотя бы на одну минуту». Здесь, я полагаю, и в обоих фильмах минуты не наберется.

●

«То, что позволено литературе, не позволено кино»,— этот негласный закон более, будем надеяться, не довлеет над нами. Его отсутствие рождает немало преимуществ, распространяться о которых не имеет смысла: и так всем всё ясно.

Но об одном преимуществе не могу не сказать. Теперь читатель и зритель имеют реальный шанс как бы соединиться в одном человеке, ибо непроходимой границы между современной литературой и экраном уже не существует.

Сносятся ведомственные барьеры, искусства взаимопроникают, взаимообогащаются — не только в трудах теоретиков, но и на практике и, главное, в восприятии аудитории. Кинематографу, как никакому другому искусству, такое взаимопроникновение пойдет на пользу: тут очевиден дефицит свежей крови, новых идей.

Говоря о взаимодействии кинематографа с литературой, нет, думается, смысла ограничиваться экранизациями.

Литература, очевидно, важна и как питательная среда, как непременный социально-культурный базис. Как, если хотите, кладовая, таящая в себе немало идей и обобщений, покуда невостребованных кинематографом.

Но какими бы оригинальными и острыми ни были для кинематографа новые идеи, не забудем о зрителе, который приходит к кинотеатр, отдавая фильму свое время, которого у него все меньше и меньше. Если еще десять лет назад насчитывалось чуть больше тридцати вариантов проведения досуга, то теперь, по оценкам социологов, около пятисот! Понятно, что к нашей ситуации все пятьсот пока не имеют отношения. Но и мы, слава богу, не стоим на месте. Кинематограф перестал быть единственной отдушиной, пора, наконец, это понять. Времена «Кубанских казаков» и «Газового света» не вернуть. Новая модель кинопроизводства и проката возникла и из этого убеждения, а не только потому, как кажется некоторым, что новая «команда», пришедшая в дом на Васильевской, решила, идя в ногу с эпохой, поставить кинематограф на экономические рельсы.

Пренебрежение экономикой навредило нам достаточно. Мы подошли к критической черте. Вещи названы своими именами. И нечего лицемерить, обходя в разговоре об искусстве тот рубль, которого мы ждем от зрителя в обмен на наш фильм.

Рубль в данном случае — как эквивалент зрительского внимания. Ничего не попишешь, другого эквивалента, более точного, нет.

О том, как заслужить внимание, не скажет никто. А если и скажет, ему будет мало веры, ибо у каждого, кто торит этот тяжкий путь, свои рецепты. Но их разнообразие и позволяет верить в успех.

О том же, как потерять внимание зрителей, знает всякий. Недаром Гёте говорил, что «гораздо легче найти ошибку, нежели истину». В этих заметках я коснулся лишь двух фильмов — замечательных и тем, что в них очевидно потеряны богатейшие возможности...

Но если верить опыту мудрых, отрицательный результат — тоже результат.

В номерах второго полугодия

Проблемы современного кинопроцесса —
критики беседуют за «круглым столом».
Статьи: М. Эпштейна «Теоретические фантазии» —
размышления на пороге XXI столетия, Л. Карахана «Кинематограф:
альтернативы застою», Е. Стишовой — о фильмах молодежной проблематики,
В. Гульченко — о первых опытах кинематографа перестройки.
Рецензии на фильмы С. Соловьева, К. Муратовой, Н. Губенко, В. Пичула.
Творческий портрет режиссера Р. Балаяна.
В рубрике «Лаборатория» выступят режиссеры О. Иоселиани и А. Сокуров.

Г. Кузнецов

Невероятное или, все же, очевидное!

Межведомственная комиссия «похоронила» недавно одно бессмысленное начинание — проект Ржевского водохранилища, которое, по мнению проектировщиков, должно было восполнить нехватку воды в столице. Ученые доказали, что через неисправные трубы и краны в Москве убегает в канализацию как раз столько воды, сколько мы хотим получить из «рукотворного моря» ценой затопления огромных территорий.

Министерство мелиорации и водного хозяйства гордится тем, что тратит народных денег больше любого строительного министерства. Принято говорить не «тратит», а «осваивает», но суть-то одна.

Не зря все же, преодолевая массу препятствий, публицисты объясняют широкому читателю и зрителю разницу между интересами народа и устремлениями того или иного ведомства. Только сила общественного мнения может эффективно противостоять временщикам, которые действуют даже не по принципу «после нас хоть потоп», а норовят устроить потоп еще при жизни. Откуда у государства деньги — не задумываются. Словно все государство, его реки и земли отданы в распоряжение тем же мелиораторам или «Гидропроекту».

Проблемы экологии решаются сейчас в открытом противостоянии общественного мнения и «контор», которым все труднее прикрывать свои корыстные интересы рассуждениями о пользе государства. Гласность, демократизация уже оказывают благотворное влияние на природоохранную деятельность в нашей стране. Вклад кинематографа в этот процесс вроде бы есть — в печати появились отзывы на фильмы экологической тематики. С другой стороны, вклада этого не видно, потому что наиболее острые фильмы существуют всего в нескольких копиях и широким массам практически недоступны. Этим фильмам, проникнутым заботой о родной земле, в очередной раз убеждающим: не по-хозяйски мы относимся к своему государству —, что-то еще мешает найти дорогу к зрителю. Может быть, застарелая боязнь правды, критики?

...Мираж — нечто обманчивое, кажущееся. Погнавшись за миражем, можно заблудиться и погибнуть. Фильм «Мираж», созданный молодым режиссером Д. Деловым на «Леннаучфильме», знакомит нас с жертвами рокового заблуждения. Вот они на экране. Главный инженер Приозерского целлюлозного завода, отбивающийся от натиска киногруппы, свысока покрикивающий: пожаловаться на вас, что ли? Ему кажется, что он выполняет важнейшую государственную миссию, а те, кто хочет закрыть производство, отравляющее Ладогу,— враги родной страны. Рабочие завода тоже окутаны миражем производственных успехов и премий, не думают о том, что легкие их детей поражает сернистый газ. «Пили воду, вода нормальная»,— утвержда-

«Мираж»

Сценарий *Н. Тропникова, Ю. Кириллова*. Режиссер *Д. Делов*. Оператор *В. Петухов*. «Леннаучфильм», 1987.

ют заводчане, и это не что иное, как словесный мираж, которым они хотят обмануть себя и нас с вами. Но киногруппа настойчива в поисках истины. За бортом катера зачерпывается банка воды — на просвет вода черно-желтая. Ухи из нее не сваришь, да и рыба не выдерживает. За кормой катера — взбитая винтами масса, похожая на кисель.

Кинематографисты увлекают нас к острову Валаам. Золотятся луковки церквей. Радуют глаз живописные пейзажи. Когда-то здесь разводили мальков, сажали фруктовые деревья. Параллельным монтажом — заводские трубы, желтый дым застилает ладожское небо. «Ладогу губим не мы одни,— оправдываются целлюлозники,— всего восемь заводов здесь да еще агропром с химией».

Закрывает лицо руками главный санитарный врач Приозерска.

Как убедительный документ обвинения смотрится фильм. Сегодня время таких вот картин — честных, горячо призывающих к сохранению великого дела — природы.

Правда, иные кинематографисты — люди с обостренным чувством гражданской ответственности — вступили в борьбу значительно раньше. Помнится, лишь авторитет Сергея Медынского позволил сохранить в его фильме «Дорога на Полунощник» такую фразу: «Как смириться с тем, что мы отнимаем у будущих поколений реки, озера, покрытую цветами Землю?» Мне кажется, этот телефильм был обойден в свое время рецензиями потому, что режиссер по-партизански вторгся в запретную зону, сознательно «испортил» композицию своей работы. Вначале все было так благостно: о покорении Севера, о мужестве людей. А потом вдруг — о рвачах, прилетающих на Север как на другую планету. И главный герой фильма, начальник стройки, с которым вели беседу о кубах бетона и романтике строек («нет реки, которая сдается добровольно. Ее надо победить!»), сразу как-то скучнеет, когда его спрашивают, есть ли нежелательные экологические последствия строительства Колымской ГЭС. «Трудный вопрос», — говорит он.

Во второй половине фильма много еще трудных вопросов. Насколько могу судить, это был первый серьезный подход нашего ТВ к экологическим проблемам.

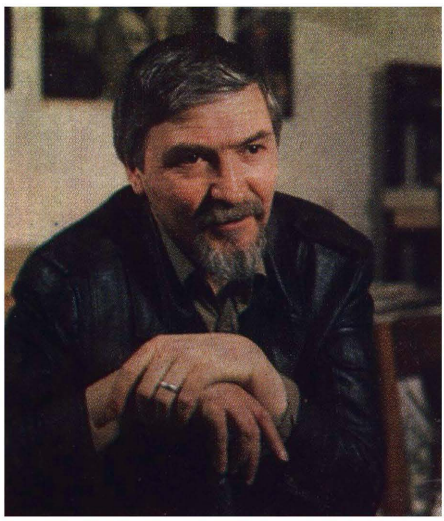
Когда группа Медынского через несколько лет вернулась на Север, общественная ситуация позволила откровеннее показать противоречия между теми, кто природу охраняет, и «пришельцами» — бездумными хищными потребителями. Фильм «В тундре — мой пост» возвращается к одному из мелькнувших в предыдущей картине героев. Это внимание к масштабам личности не стало уходом от всепланетных проблем — наоборот, глубже высветило их. Так же, как из всей бочкотары, засоряющей тундру, теперь фигурирует в фильме одна-единственная железная бочка. Но она нависает над птичьим гнездом с хрупкой, только зарождающейся жизнью. Таков центральный образ фильма. В чем-то сродни ему донкихотские попытки инспектора Смирнова сдержать напор моторизованных браконьеров. Справедливая борьба охотинспектора затронула чьи-то чиновные интересы — и вот он сам уже стал жертвой несправедливости, остался без обещанной квартиры. Жена его, однако, влюбленно рассказывает о муже, его делах, готовая смириться с неустроенностью... Есть на нашей земле подвижники!

А на другом краю нашей Родины, в Крыму, Юрий Черниченко стоит у пересохшей речки своего детства. Фильм «Цена воды» открывается его публицистическим монологом: «Я рос в Судакской долине. Нашу речку когда-то писал Айвазовский.

«В тундре — мой пост»
Автор сценария и режиссер *С. Медынский*. Оператор *Я. Посельский*. Т/О «Экран», 1985.

«Цена воды»
Сценарий *Ю. Черниченко*. Режиссер-оператор *И. Персидский*. Свердловская киностудия, 1986.

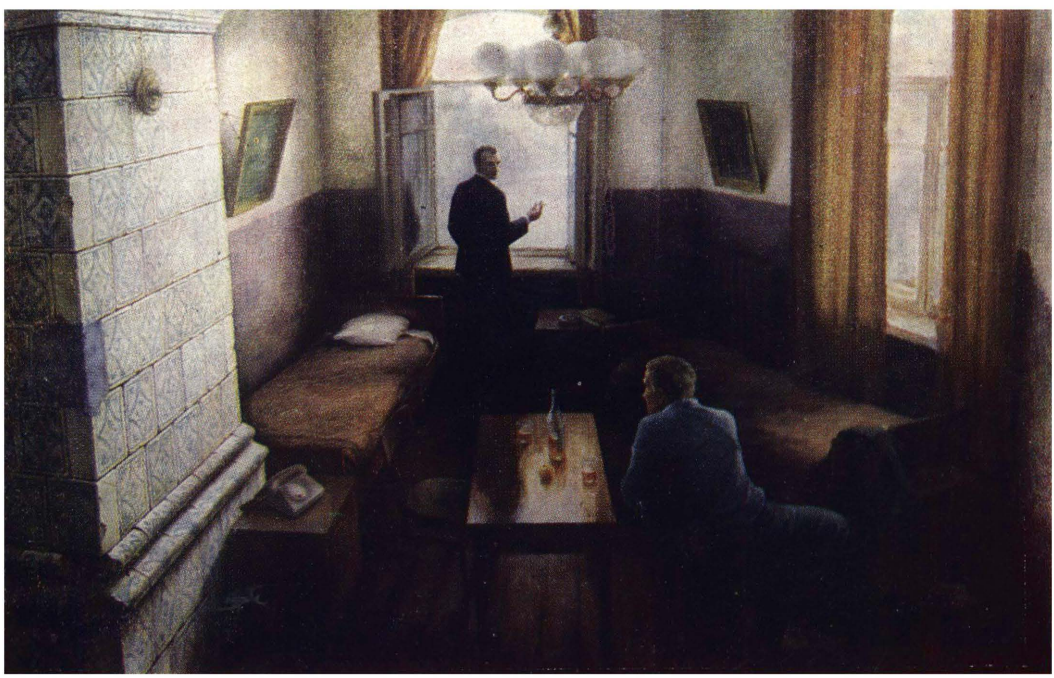
Александр Толкачев



Александр Толкачев из тех художников, которые работают в кинематографе постоянно, а не от случая к случаю, и его интерес к станковой живописи, книжной графике, марочным эскизам, плакатам никогда не заслонял главного — киноискусства.

Закончив в начале 70-х ВГИК, мастерскую И. Иванова-Вано, Толкачев заявил о себе в фильмах Н. Губенко, в картине А. Сахарова «Вкус хлеба», в лентах В. Абдрашитова как художник, обладающий острым социальным ви́дением. В этом номере журнал представляет эскизы Толкачева к фильмам В. Абдрашитова.

Фото Б. Головченко



«Остановился поезд»

Слева

«Плюмбум, или Опасная игра»

Справа вверху

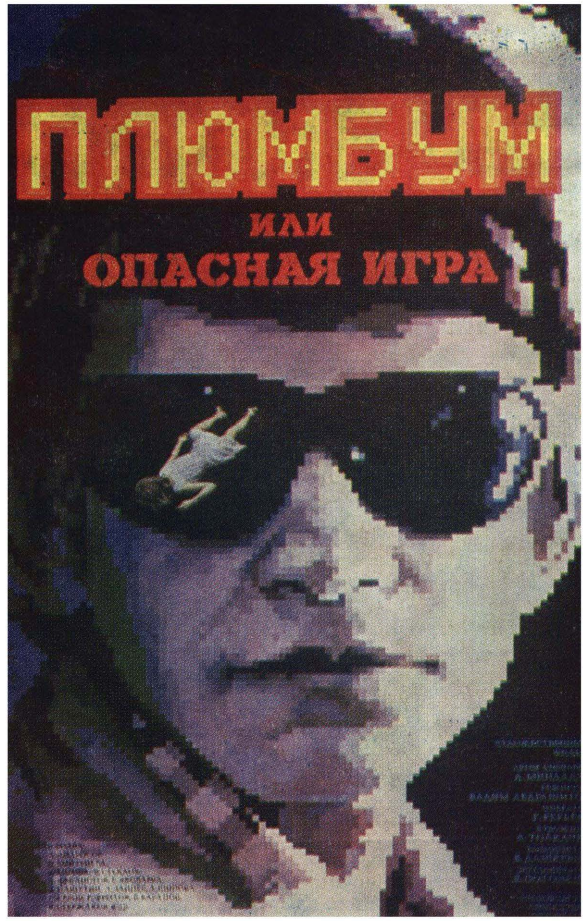
«Плюмбум, или Опасная игра»
Рекламный плакат

Внизу

«Парад планет»

На следующей полосе

«Парад планет»



КИНО
Дружба

Да что! Она поила людей с эллинских времен... А лет пятнадцать назад речка вдруг пропала, исчезла. Канула в вечность вместе с запахом диких груш и соловьиными трелями. Но виноградной долине без воды нельзя, и год назад к нам провели мелиоративную, искусственную речку. Протез... Кто скажет, что произошло с речкой нашей общей, вечной? Кто поломал механизм, действовавший много лет? И во что обошлась новая речка-протез? Речка, пришедшая из Днепра — ведь это стоит же чего-то! И ответом — только мотание головой, пожимание плечами. Вода без цены. И та, что дарована была природой, и та, что пришла за полтысячи верст. Такая вот присказка».

Дальше идут титры, а потом слово предоставляется диктору, и, скажу прямо, интерес к фильму резко падает. Вместо горячей, яркой публицистики — довольно бесстрастная лекция. И хотя фильм в основном неплохо иллюстрирует развернувшуюся в прессе дискуссию — не следует ли ввести плату за воду? — личной боли больше не чувствуется во всей часовой картине, за исключением эпизода в Полтаве, о чем речь впереди. (Это к вопросу о «синхронах», фиксирующих либо слова, либо движение души.) Вообще должен заметить, что фильмы Черниченко живы прежде всего собственным его участием — когда он берет в руки тяпку и струи пота текут по его лицу, когда он аппетитно поедает картошку в гостях у селекционера, слезает с мостика комбайна, отплевываясь от половы и пыли. А вот стоит ему остаться в столице, целиком предоставив режиссеру даже самый хороший сценарий,— выходит привычный «научпоп», пусть и с приличным текстом.

Фильмы, которые сведены в рамках статьи, делались по разным законам, установленным для себя их авторами. «Цена воды» — попытка широкомасштабного взгляда на экономическую безответственность в использовании воды. Картина скорее обращена к научной аудитории, к инстанциям, которым надлежит эти проблемы решать. Строгость аргументации оборачивается некоторой сухостью изложения, синхроны не претендуют на раскрытие характеров. В работах Медынского проблемы сохранения северной природы поданы через характеры северян. И, наконец, фильмы «Мираж» и особенно «Земля и вода» апеллируют в первую очередь к массовой аудитории, к чувствам людей, а потом уже к их разуму.

Крупный социально-экологический конфликт, которому посвящена «Земля и вода» (это дипломная работа вгиковца Н. Макарова, работающего сегодня на «Леннаучфильме»), разрешен. Но удивительное дело! Картина не утратила, а наоборот, приобрела дополнительную остроту. Ведь на материале «покорения природы» исследована природа самого человека. И теперь, когда с переброской рек все как будто бы стало ясно, — диву даешься, слушая диалоги фильма, вглядываясь в лица на экране. Документальная драма заставляет переживать, даже зная финал.

Когда делался фильм, «переброс-чики» были в большой силе. Звание «заслуженный мелиоратор СССР» присваивалось не мастерам полива, а в первую очередь экскаваторщикам, переворачивающим горы земли. Даешь кубы, даешь новые каналы! Действовала инерция прошлых лет — считать каналы и «моря» доказательством нашей силы и прогрессивности. От канала порой забывали отвести ручеек к поливальной машине — мелочь, невыгодно, — и машина стояла на сухом месте. Каналы часто не имели надежных берегов, что вело к потерям половины воды — этого

«Земля и вода»

Сценарий *Н. Макарова, В. Балаяна, Т. Александровой*. Дипломная работа студента режиссерского отделения *Н. Макарова*. Курсовая работа студента операторского отделения *Л. Коновалова*. ВГИК, 1985.

никто не считал. Робость охватывала перед могучими отрядами преобразователей. Снимай шапку, хроникер, фиксируй эпохальные подвиги! Минводхоз сам строил, сам принимал работы, сам себе заказывал новые.

Вгиковцы усомнились в «истине», которая внушалась тогда — мол, переброска северных рек — спасение от неминуемой жажды. Их не заворожил размах работ, распланированных до 2040—2050 годов. Эти сроки называет в фильме один из ответственных «переброcчиков», как бы приглашая киногруппу в соучастники, в летописцы свершений. Мог ведь кто-то из ребят подумать: вот повезло, начинаем с первого колышка, будем вести съемки со стройки аж до пенсии! Лавры обеспечены. Однако вгиковцы приняли сторону тех, чья позиция казалась обреченной, кого пытались пугать, пришивая политические ярлыки. Ребята сумели понять, где правда и в чем настоящая политическая зрелость. С помощью учебной кинокамеры они выступили против бульдозеров, уже приступивших к выворачиванию первых кубов вологодской земли летом 1985 года, против ведомственной точки зрения, против чиновничьих амбиций.

Такой дипломной работой вгиковцев мог бы гордиться их руководитель, но он оказался человеком осторожным — подписи своей не поставил. И с защитой диплома у ребят были сложности...

Авторы фильма оказались смелее и дальновиднее своих педагогов.

Мы видим в кадре, как покровительственно, прямо-таки по-отечески воспитывает создателей картины один из строительных начальников по фамилии Подкопаев: мол, наша страна такую задачу решает впервые. Общаясь с населением, развивает он свою мысль: не надо употреблять фраз, которые могут волновать воображение, например «антиреки». На его лице — уверенность в полной независимости от «населения», но в то же время какое-то заискивание — видно, чувствует все же уязвимость, авантюрность предприятия. А вот другой саморазоблачительный «синхрон». Изыскатель прямо заявляет: «Если каждый будет делать свою работу, не *влазия* (именно так произносит он этот глагол с экрана) там, где не надо, — я думаю, будет больше порядка».

Авторы оказались последовательны в утверждении своей позиции, фильм убеждает, как необходима нам гласность, как нужен общественный контроль за деятельностью ведомств, как опасно полагаться на специалистов со слабо развитым нравственным чувством, какой вред могут принести ретивые исполнители. Для них ничто не свято, даже родная земля.

В 40 — 50-е годы их предшественниками двигала уверенность, что они несут народу счастье. Наши общие заблуждения относительно строек прошлого были искренними. Поразителен эффект творческой находки вгиковцев. Они ввели в фильмы кадры из знаменитой довженковской «Поэмы о море». Волевой и обаятельный начальник строительства в белом шелковистом кителе объявляет крестьянам смысл переселения, рассказывает про будущую счастливую жизнь. А они, патриархально несознательные, спрашивают: сколько будет стоить снос селений? Сколько выиграет страна от энергии будущего моря? Вопросы из тех, что ставят современные публицисты! Под торжествующие звуки марша бульдозеры начинают рушить белые хибарки...

Сегодняшний день этих южноукраинских степей, ушедших на дно рукотворного моря, невесел. Экран показывает нам это море — Каховское водохранилище. Сине-зеленый кисель. Водоросли, мелководье. Есть уже проекты частичного осушения, пришлось задуматься над ценой плодороднейших черноземов. Поэма осталась на экране, жизнь оказалась сложнее.

В фильме «Цена воды» есть похожие кадры, снятые тоже возле Каховки, есть и схожие мысли. Более

того, киногруппа разыскала одного из главных проектировщиков, и этот пришелец из 50-х годов, нимало не смущаясь, присутствует в кадре. Диалог с ним не стал разоблачением, вскрывается лишь недостаточность тогдашних знаний. Цена земли в расчетах не фигурировала, линию обрушения рассчитали только на десять лет. А берега, как явствует из картины, продолжают рушиться до сих пор. Под мелодию «Нам нет преград ни в море, ни на суше» кинохроника зафиксировала еще один бульдозерный триумф, основанный на столь же приблизительных научных данных. Это уже не 50-е, а 70-е годы, перекрытие Кара-Богаз-Гола, строительство перемычки во имя спасения Каспия. Перемычку эту вскоре начали стыдливо разбирать, потому что уровень Каспия стал повышаться сам собой, зато местные химзаводы остались без сырья и родилось новое стихийное бедствие — невиданные соляные бури. Пришлось опять пускать воду туда, где текла она испокон века.

Направленность фильмов «Цена воды» и «Земля и вода» по сути одна и та же. «Взрослый» фильм масштабнее, однако за душу сильнее берет студенческая лента. Студентам удалось снять более впечатляющие кадры. Судите сами, какое серьезное обвинение выдвигает оказавшийся перед вгиковской камерой эксперт: оказывается, «переброcчикам» вовсе не так уж важен народнохозяйственный эффект их проекта. В 30-е годы «проект века» возник как транспортный вариант, предлагалось повернуть реки вспять только для того, чтобы с севера на юг ходили пароходы. Позже стали агитировать за переброску под флагом спасения Каспия. А когда уровень Каспийского моря стал подниматься, нашли другую цель: будем строить для орошения на юге!

Лишь бы строить! Лишь бы отхватить побольше средств! Разрушить уклад большого российского региона под видом укрепления престижа страны. «Канала только не хватало, чтоб с Марса был бы виден он!» — как писал еще Твардовский.

Студенты-вгиковцы сумели глубоко разобраться в материале, смело и откровенно вынести на суд гласности важнейшую общественную проблему. Их картина — ободряющий пример для тех, кто чувствует потребность выступить столь же решительно и принципиально.

К экологической проблематике мы порой подступаемся ощупью, с комплексом неполноценности дилетантов, а разве мы не хозяева своей планеты? Вот как говорит о «компетентных специалистах», не желающих, чтобы общественность «влазила» в их дела, полтавчанин Ф. Моргун (это самый эмоциональный «синхрон» в «Цене воды»):

— Полтавский мясокомбинат на одну забитую тушу расходует три с половиной тонны воды. Наши бессовестные проектанты, безграмотные экономисты, бестолковые инженеры настроили таких комбинатов — то же самое молзавод, то же другие предприятия. Воду никто считать не хочет, а это народное добро. Опять и опять вспоминаю свой хутор: горсть воды утром умыться и ведро воды маме для того, чтобы день кормить борщом и кашей большую семью. А в Комсомольском на человека шесть-семь центнеров воды в день. Это расточительство!

Хорошо, что человек с таким гражданским темпераментом возглавил теперь Госкомитет СССР по охране природы. Но скажи такое автор фильма — упреков, пожалуй, не оберешься. Дело наше публичное. Стало быть, доступное для критики со всех сторон...

Картина «Дорога на Полунощник» кончается щемящим эпизодом, тяготеющим к своего рода притче. Не знаю, имеет ли она отношение к экологии в строгом смысле этого слова, хотя термин «экология культуры» уже входит в публицистический обиход. Суть финала картины такова. В одном эскимосском поселке

остались мастера, которые умеют связать остов байдары. Может быть, в кадре строится последняя на всем Севере байдара. Ее прямо на берегу женщины шьют из моржовых шкур, плотно кладут шов, затягивают нить из сухожилий, чтобы и в шторм, и во мгле, во льдах отцу, мужу, брату было надежно и безопасно. Такую байдару не раздавит, это не железный катер, ее можно вытащить на лед. Есть такое старое, которое не должно растворяться в новом, — утверждается в фильме. Иначе мы становимся беднее тех, кто жил до нас.

Спрашивается, ну зачем нам в век НТР эта байдара? Почему мы готовы сожалеть о диких котах, исчезающих где-то на Дальнем Востоке? И почему нам важно, чтобы не ушел на дно дом вологодской крестьянки? Видимо, потому, что живем на планете людей. А если мы этого еще не поняли в заботе о производстве на душу населения, то пора, наверное, позаботиться и о «производстве» самой души.

Это кажется невероятным, но за двенадцать лет, с 1973-го по 1984-й, в передаче «Очевидное — невероятное» только один раз поднимались проблемы экологии[1]. Зато теперь в любой телепередаче можно встретить острый разговор об этих проблемах. В «Сельском часе» обсуждали, к примеру, за сколько месяцев можно привести в порядок дно Рыбинского моря, если это море окончательно признать экологической ошибкой и спустить воду через плотину. Мы много лет говорили, что каждый человек у нас хозяин земли, но только теперь, кажется, слышим истинно хозяйские рассуждения: может, так сделаем, а может, этак?

В жизни-то эти рассуждения были всегда. Только в кино их долгое время не слышали. Признаюсь, я тоже не так давно считал, что такая резкость суждений — не для экрана.

— Да что же мы с Землей делаем! Будто прилетели, стремимся обобрать планету побыстрее и улететь к чертовой матери!

Так говорил космонавт А. Леонов в окрестностях города Березники[2]. Было трудно дышать из-за могучей химии. Горы ненужной поваренной соли застилали пейзаж. Соль вытащили на поверхность попутно, вместе с полезным на данный момент химикатом, и солевые монбланы произвели на космонавта сильное впечатление. Кинокамера была наготове, и «Награ» тоже, но не сказал я оператору: «Снимай!».

Мы разошлись по машинам.

Леонов раньше многих других понял: надо менять экологическое мышление. И говорил об этом повсюду. А мы, киногруппа, ждали чего-нибудь о героике... Хотя в тех условиях так смело ставить вопросы выживания на планете, может быть, и было героикой?

Сегодня экран начал важный разговор об экологии. Сделаны первые серьезные шаги. Почему же кинематографистов в сущности останавливают на полпути, не дают их картинам выйти к широкому зрителю? Неужели потому, что уже очевидное кое-кто еще считает невероятным?

[1] См. кн.: «Между очевидным и невероятным». М., 1985 (в конце аннотированный перечень передач).

[2] Подробнее эту историю я описал в книге «Журналист на экране». М., 1985.

С. Березанская

Труд души

«У Чехова каждый год менялось лицо:

В 1879 году по окончании гимназии — волосы на прямой ряд, длинная верхняя губа.

В 84-м году: мордатый, независимый, снят с братом Николаем, настоящим монголом. В ту же приблизительно пору портрет, писанный братом: губастый башкирский малый.

В 1890 году: красивость, смелость умного живого взгляда, но усы в стрелку.

В 92-м: типичный детский доктор. А потом какое стало тонкое лицо!.. Кто с таким мужеством следовал велениям своего сердца, а не велениям толпы, как он?..»

С этого монтажа фотографий Чехова блистательно прокомментированных И. А. Буниным, начинается документальный фильм «Ступени». Надо сказать, что поставленные друг за другом фотографии писателя действительно производят ошеломляющее впечатление. Явственно проявляется путь к высокой духовности, который сформировал весь облик Чехова, завершив его со всей полнотой в последние годы жизни.

Слово «ступени» определяет содержание, а заодно и конструкцию: попытку проследить путь нравственного совершенствования, заявленный в начале фильма.

«Ступени»

Авторы сценария *Я. Айзенберг, Ю. Немиров.* Режиссер *С. Стародубцев.* Оператор *И. Познанский.* Ростовская-на-Дону студия кинохроники, 1985.

Изобразительной основой для фильма послужили многочисленные фотографии А. П. Чехова, его родных и друзей, мест, связанных с его проживанием. А комментируют экран два голоса: Чехова — его письма и дневники и И. А. Бунина — воспоминания о Чехове.

Кроме того, авторы избирают ключевыми три года из жизни писателя. И не случайно.

Год 1888 — присуждение Пушкинской премии императорской Российской академии наук.

1900 — избрание Чехова почетным академиком по разряду изящной словесности.

1902 — отказ от звания академика в знак протеста против отмены выборов М. Горького в академию.

Такова в сущности емкая и точная структура фильма. Заведенная пружина уверенно движет смену образов, диктует переходы во времени и в географии. Но все это движение и все перемены проходят под знаком двух подлинных чеховских мыслей, пожалуй, основополагающих.

Вот они:

«Нет ни низших, ни высших, ни средних нравственностей, а есть только одна, а именно та, которая мешает красть, оскорблять, лгать...»

«Желание служить общему благу должно непременно быть потребностью души, условием личного счастья...»

Высказанные впрямую, эти справедливые и высокие сентенции могут, тем не менее, показаться профессорски изреченными истинами (нетрудно вспомнить, как не любил Чехов про-

фессоров типа Серебрякова)... Могут, но не покажутся, потому что тут же, в фильме, Антон Павлович начинает с самого себя. О чем, например, размышляет лауреат императорской премии в год ее получения? Процитирую еще раз (цитат в фильме и, боюсь, в статье, пожалуй, переизбыток):

«Мне не нравится, что я имею успех... Обидно, что чепуха уже сделана, а хорошее валяется в складе, как книжный хлам. Конечно, в этом вопле много преувеличенного,.. но доля правды есть, и большая доля». (Напомним, что к этому времени Чеховым написаны такие шедевры, как повесть «Степь», рассказы «Огни», «Спать хочется», «Припадок», «Красавица» и другие. На выходе — пьеса «Иванов»...)

Каждая из приведенных фраз могла бы в развитии стать отдельным фильмом. Но особенность этой ленты как раз и заключается в значимости каждой фразы и их переплетения. Столь густая концентрация мысли пробуждает даже самый ленивый ум, я в этом убеждена. Ключ в том, что все размышления Чехова исключительно современные, чтобы не сказать злободневные.

Вот, к примеру, один из лучших эпизодов фильма. На экране родной город писателя — Таганрог. Звучит духовой оркестр. Сменяя одна другую, старые открытки с видами Таганрога являют нам город времен Чехова. «Местоположение прекрасное, плодов земных тьма, но жители инертны до чертиков... Все музыкальны, одарены фантазией и остроумием, но все это пропадает даром... Нет ни патриотов, ни дельцов, ни даже приличных булочников... Всеобщая лень, уменье довольствоваться грошами и неопределенным будущим...» Смеющиеся люди, разодетые дамы, много музыкантов, красивые дома, чугунные витые решетки. Почти незаметно из мира фотографий мы переносимся в сегодняшний Таганрог, снятый «живьем»: колышется листва, те же здания, что и на старых открытках... «Как мало в нас справедливости и смирения, как дурно понимаем мы патриотизм!»

Вот так... Вы еще и не осознали толком, что произошло, но емкое образное решение замкнуло полюса времени. Между кадрами изображения, разделенными едва ли не столетием, проскочила искра сопоставления. Текст заставил, убедил «переложить» эти размышления на себя, на соседа в зрительном зале, заставил вздрогнуть: ведь это же и про нас! И с этого момента почти каждая коллизия фильма, вроде бы касающаяся только его, Чехова, становится поводом для соразмышления. Ступени лестницы, пройденной им, заставляют думать — поднимаешься ли в гору ты?..

Здесь, в кадрах Таганрога, впервые появится эта лестница, символ и суть фильма, но в то же время и ступени старой лестницы в родном городе, из которого началось восхождение писателя.

Нравственное восхождение, сказали мы. Но авторы не оперируют высокими словами. Наоборот, они опираются на реальные дела, не чураются фактов вроде бы бытовых, поступков повседневных, в которых и выражается нравственное начало. Вот вновь чеховское слово: «...Хорошо, если бы каждый из нас оставлял после себя школу, колодезь или что-нибудь вроде, чтобы жизнь не проходила и не уходила в вечность бесследно».

А вот и чеховское дело: фильм знакомит нас с библиотекой города, основанной Чеховым.

Из переписки: «Я купил всех французских классических писателей и на днях послал в Таганрог... 319 томов...» «Пожалуйста, никому не говорите о моем участии в делах библиотеки». А позже, как писал Бунин, Чехов отправил в Таганрог уже всю свою библиотеку.

В фильме перед нами предстал не только великий писатель, а и совестливый, застенчивый, бесконечно скромный интеллигентный человек, недовольный тем, что столь мало сделал. Но Чехов говорит о своем литературном поприще, а авторы как бы

транспонируют, переносят мысль дальше и шире: непосредственно в жизнь. Они видят своей задачей погрузить нас в чеховскую повседневность, насыщенную духовностью не в меньшей мере, чем его творения. Соединить одно и другое, проследить между ними связь, закономерность, показать, что одно вытекает из другого неизбежно.

Вот Мелихово. Сколько деревьев Чехов посадил! Усадьба, он с друзьями, цветы, деревья, им посаженные, шумят кронами.

Эмоциональный отклик, всплески сопереживания вырастают из той работы над пластикой эпизода, которая отличает режиссуру Сергея Стародубцева. В отработанный, казалось бы, прием сочетания иконографии и «живой натуры» режиссер вносит особую трепетность и музыкальность. Порою трудно заметить, как это происходит: нет эффектных наплывов и затемнений, почти не ощутимо движение камеры. Я бы сравнила уровень работы с материалом в фильме со школой бельканто у певцов, когда голос переливается свободно от форте к пиано, от высоких нот к низким, когда ухо слушателя не улавливает ни единого вздоха певца.

...Именно с этого «легкого дыхания» (и тут Бунин!) мне хочется начать разговор и о другой работе Сергея Стародубцева «Пейзаж». «Пейзаж» с фильмом о Чехове объединяет многое. Ощущение цельного и совершенного музыкального зрелища — лишь одна из точек сходства. Но наиболее очевидная.

Осень в природе, осень в жизни... Желтоватые монохромные вирированные кадры: старая женщина сгребает листья в осеннем саду. Дым от горящих листьев, кажется, вдыхаешь этот запах. Неторопливый сбивчивый голос за кадром, рассказывающий о судьбе; фотографии, пролистывающие жизнь старой учительницы, отданную Северу... Плывет горький дым, тлеет пожухлая листва.

И вдруг взрывается экран буйством пейзажей, всполохами северного сияния, мятущимися волнами на море под ликующие скрипки Вивальди. «По-моему, я еще своих возможностей не знала, я просто делала свое дело... Вот я и сейчас не знаю. Я мечусь, в душе я мечусь. Вот что-то я должна делать, но что — я не знаю...»

Не кажется ли вам, не видится ли та же, что и в «Ступенях», стилистика плавного «перетекания» прошлого в настоящее? Не видится ли то же умение оживить фото или холст мыслью комментатора, легко и просто вписать их в эмоциональный контекст, растворить информацию в чувстве, породить сопереживание?.. Человеческий дар трудно поддается раскладыванию по полочкам. Но если все-таки попытаться определить сильные стороны дарования режиссера Стародубцева, то рядом окажутся тонкое владение музыкой, ощущение пластики, изобразительно-монтажной ткани ленты и высокая образованность, интеллект — то, чего не хватает многим нашим лентам. И еще нечто, трудно определимое словами: вкус к форме, кинематографическое чутье...

И снова Мелихово. Чехов в своем кабинете лежит на диване, подложив под голову руки. Веселый, смотрит то ли на нас, то ли в окно. И мы — словно повинуясь его взгляду — переносимся через окно в сад, где колышутся цветы, солнце прорезает ветви деревьев, пахнет разноцветьем лета.

Ялта. Море шумит, горит огонь в камине в доме Чехова. Он стоит, опершись о пианино... И — шквал портретов, фотографий знаменитых друзей — Бунин, Горький, Шаляпин, Рахманинов, Авилова, мхатовцы, Книппер-Чехова... И при всем этом — непокидающее чувство одиночества, которое проскальзывает во всех его ялтинских письмах...

Но, пожалуй, достаточно о приемах.

«Пейзаж»

Автор сценария *Е. Стародубцева*. Режиссер *С. Стародубцев*. Оператор *С. Рашидов*. Оператор комбинированных съемок *В. Гвоздиков*. Ростовская-на-Дону студия кинохроники, 1984.

Достоинство фильма «Ступени» прежде всего, повторюсь, в очерченном автором круге размышлений Чехова. Вот почему в картине звучащее слово берет на себя роль доминанты.

Парадокс? Ведь только что критик не пожалел слов, рассказывая о самобытном и ярком изобразительном решении. И тем не менее, даже такое изображение, при всех его достоинствах, не адекватно насыщенности закадрового текста. Спрессованность значительных мыслей и отсутствие пауз даже вызывают порой раздражение. Нет времени зацепиться, поразмышлять... Авторов словно бы не заботит, «как наше слово отзовется». Они явно игнорируют законы восприятия. Сознательно? Или от жадности к материалу: ничего не упустить, втиснуться в столь малые двадцать минут? Впрочем, ведь захотелось же мне еще раз посмотреть фильм, вслушаться в замечательный текст. Может, захочется и еще кому-то? Такая лента, как «Ступени», рассчитана на «своего», пусть поначалу и не массового зрителя. Такой зритель придет и второй раз, позовет душа.

Был ли счастлив Чехов?.. Услужливые стереотипы подсовывают нам традиционный образ грустного чахоточного угасания, но прав был Бунин: «...Воображаю, что чувствовал бы он сам, читая про свою нежность... грусть... Что за вздор! Чехова влекли сильные и умные люди». Снова Бунин: «Поездка на Сахалин, книга о нем, работа во время голода и во время холеры, врачебная практика, постройка школ, устройство Таганрогской библиотеки, заботы о постановке памятника Петру в родном городе — и все это в течение семи лет при развивающейся смертельной болезни!..»

Добавим — из фильма: благотворительная деятельность в Ялте. Маленький ботанический сад, разбитый на пустом каменистом участке. Ступени, ступени... Куда, по каким ступеням поднимался этот скромный интеллигент в пенсне, к какой цели суждено и необходимо подниматься нам?.. Оказывается — к собственному личному счастью, ибо оно невозможно без потребности души служить общему благу.

...«Была ли она счастлива?.. Да, когда рисует! Это полное, но трудное счастье...» — это слова из фильма «Пейзаж». В 75 лет учительница Варвара Васильевна Луженская впервые стала рисовать, и рисовать удивительно. Но не столько о чуде открывшегося дара повествует фильм, сколько о мятущейся душе. Ищущей, жаждущей самовыражения. Тот труд души, о котором говорил Чехов, те самые ступени роста человеческого духа — вновь перед нами. Вроде бы в ином качестве, развернутые больше к себе самой, но только «вроде бы»... Ступенями служения была юность и зрелость Луженской, ее долгое учительское призвание в трудных условиях Севера. Посланием к людям, исповедью для них и ради них оборачивается ее обретенное ныне художественное призвание.

Полыхают картины, написанные спичками: «Бегущая по волнам», «Утес», «Северное сияние». Яркие цветы горят в пейзажах сурового Севера... Неуемная человеческая душа, выплеснувшаяся на холст, поднявшаяся, быть может, на высшую свою ступень.

...Уходит вверх таганрогская лестница, и звучат слова Чехова: «Подвижники нужны, как солнце».

«Подвижники нужны...» Мысль писателя объединяет в это высокое сообщество самых разных людей, самого разного масштаба деятельности. Объединяет тех, кто не самоуспокоился, кто не щадит себя, кто исповедует труд души. «Души обязана трудиться и день и ночь, и день и ночь...» Герои фильмов Сергея Стародубцева знают, что это такое, не из стихотворной строфы, пусть прекрасной. Это — их жизнь. Две рассмотренные здесь ленты необычайно современны, ибо что может быть современнее нравственного самосовершенствования, с него ведь все начинается?..

КИВИ Ээве Иоханнесовну, киноактрису,
заслуженную артистку Эстонской ССР
ЦИБУЛЬНИК Суламифь Моисеевну, кинорежиссера
МУСИЕНКО Оксану Станиславовну, киноведа

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 85-летием

ГАБЕЛАШВИЛИ Георгия Спиридоновича, киноактера
СУХОВА Александра Яковлевича, кинооператора

С 80-летием

АЙЗЕНБЕРГА Григория Давидовича, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственной премии СССР
ФРИДЛАНДА-ФРИДА Якова Борисовича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств Башкирской АССР

С 70-летием

ВОИНОВА Константина Наумовича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств РСФСР
ДУЛЕНКОВА Бориса Дмитриевича, художника,
народного художника РСФСР,
лауреата Государственной премии СССР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

с 60-летием

КОЖАБЕКОВА Кененбая Молдановича, киноактера,
народного артиста Казахской ССР
МЕЛЬНИКОВА Виталия Вячеславовича, кинорежиссера,
народного артиста РСФСР

С 50-летием

ГАЖИУ Валерия Георгиевича, кинодраматурга, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств Молдавской ССР,
лауреата премии комсомола Молдавии имени Б. Главана
ЗАГРЯЖСКОГО Бориса Александровича, кинорежиссера
ИНИНА Аркадия Яковлевича, кинодраматурга
ЛИТВЯКОВА Михаила Сергеевича, кинорежиссера,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых,
лауреата премии ЦК ВЛКСМ
МАСЛОВСКОГО Геннадия Рафаиловича, киноведа
МЕДВЕДЕВА Армена Николаевича, киноведа

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов.

Марк Зак

Зритель как соавтор

К истории вопроса

Насколько потребитель влияет на замыслы и на самое структуру экранного произведения?

Для того чтобы высказать некоторые соображения по данному поводу, выберем один аспект — исторический. Он напрашивается, потому что революционная ситуация обычно обостряет интерес к истории. Кроме того, в этом случае сама проблема выстраивается в виде процесса — с присущим ей определенным генетическим ходом (а не только «кодом»).

«Кинематограф ныне стал *народным* театром, он восстановливает погибшую традицию, идущую от великого греческого театра...»[1] — читаем мы в книге «Кинематограф». Цитата взята из статьи, озаглавленной «Кинематограф и миф». Отметим эту связку. Она чрезвычайно характерна для многих теоретических и творческих построений вчера и сегодня. Новое искусство выводится из народного сознания. Мы еще вернемся к этому положению.

«Успех кинематографу создала масса»[2],— читаем дальше. Сказано давно, но споры не утихают: какая масса? Та, именуемая «публикой», что заполняет залы кинотеатров, или та, что проходит по социальному ведомству, со своими градациями и различными уровнями? Поставить знак равенства между ними — значит пойти на очень уж простое решение.

«Ни один из видов зрелищных искусств в СССР не подвергается столь широкой общественной оценке и критике, как кино...»[3] Вполне можно счесть, что написано это в пору перестройки, после V съезда кинематографистов. На самом деле дата здесь иная: 1928 год. В переломные моменты нашей гражданской и художественной истории кино выходит на первое место по числу критических выступлений, направленных в его адрес. Что лишний раз доказывает особую роль — и как следствие — особую ответственность нашего искусства, если иметь в виду общественные процессы, в которых неизбежно проявляются интересы широких масс.

На первом всесоюзном партсовещании по кинематографии выступает Н. К. Крупская: «Я думаю, что горячность, с которой обсуждается здесь кинодело,— это показатель возросшей требовательности, которая не случайна. Тут напирают массы [...]»[4]

Вновь в контекст дискуссии введено это широкое социальное понятие. Привычная положительная интонация при слове «масса» по-своему исторична. Вместе с тем нельзя обойти и некоторые цифровые выкладки, приведенные на партсовещании: «Доход государства от водки в 1927—28 г. намечается в размере 644 млн. рублей, доход же государства от кино в 1926—27 г. не превысил 20 млн. рублей»[5].

Хорошая все-таки вещь — гласность. Любопытно бы сопоставить подобные цифры за годы 70—80-е. Во всяком случае, отсюда следует про-

[1] Кинематограф. М., 1919, с. 48.
[2] Там же, с. 86.
[3] «Революция и культура», 1928, № 3—4, с. 45.
[4] Пути кино. М., 1929, с. 128.
[5] Там же, с. 42.

стейший вывод: масса не только ходит в кино.

В те времена открыто говорили о реакционной линии в кино и связывали ее с мелкобуржуазной прослойкой зрителей. Теперь этой спасительной ссылки нет, как вроде бы нет и самой прослойки. Тем не менее она существует, весьма обширная по размерам. Только как ее назвать?

«Я обыкновенный средний зритель, и мне интересно, в какую же сторону идет перестройка у наших кинематографистов? К чему наркоманы и бездельники на экранах? И так постоянно, почти ежедневно приходится встречаться с ними. Я хочу получать удовольствие от зрелища, хочу смотреть красивые фильмы, а не проблемные»[6],— пишет в газету «Советская культура» А. Шаляпин из Ташкента. Имя этому зрителю — миллионы. Такая зрительская масса подвигает теоретиков на разработку эстетической модели развлекательного кино, а практиков — на постановку «Тайны мадам Вонг». Проще всего было бы отмахнуться от подобных суждений, списав их за счет неразвитого вкуса, но не означает ли это, что мы опять готовы пренебречь запросами действительно миллионов? Они хотят видеть интересное на экране и по-своему отстаивают свое право на кинозрелище, Штатный сотрудник «Советской культуры» Г. Терехова, читая почту, внимательно прислушивается к этим суждениям: «И сколько бы критики ни иронизировали по адресу зрителей за длинные очереди на мелодрамы, люди будут идти на них: любому человеческому сердцу нужны тепло, доброта, которых в нашей быстротекущей жизни все меньше и меньше»[7].

Итак, слово сказано — мелодрама. Сказано не впервые. В начале 1919 года по инициативе М. Горького отдел театров и зрелищ Наркомпроса объявил конкурс на мелодраму: «Так как мелодрама строится на психологическом примитивизме — на упрощении чувств и взаимоотношений действующих лиц,— желательно, чтобы авторы определенно и ясно подчеркивали свои симпатии или антипатии к тому или иному герою»[8].

Когда я вместе с коллегами работал над первым томом истории советского кино, исследователь ранних периодов развития революционного искусства Л. Тамашин показал мне материалы, связанные с этим конкурсом и с агитспектаклями, в которых порой достаточно непривычно перемежались свойства плаката и мелодрамы. Цель была ясна: «определенно и ясно» выявить расстановку социальных сил на сцене и на экране. Если сравнивать те композиции с нынешними мелодраматическими конструкциями, то получается любопытная вещь: жанр один, а цели разные. Тогда — ясная и четкая расстановка социальных сил. Теперь — «тепло, доброта».

Можно было бы привести здесь ряд соображений о модификациях жанровых стереотипов, но, боюсь, это уведет нас в сторону. В конце концов важна не столько сама мелодрама, сколько поиск путей к зрительскому сознанию. Важна проблема зрительского стимулирования творческих замыслов.

Анализ восприятия фильма обычно включает в себя большие цифры с их магией: оперируют классами, слоями, прослойками. Но можно пойти по другому пути. Возьмем обычный пример. Зрителя как такового. Пусть им будет А. В. Луначарский. Думаю, еще далеко не все по-настоящему прочитано в его эстетических текстах.

«Картину «Броненосец «Потемкин» я считаю огромным достижением советской кинематографии и революционного искусства вообще, но вместе с тем впечатление от нее получается чрезвычайно тяжелое. Я не знаю, есть ли это правильный путь советской революционной кинематографии изображать революцию со стороны ее ужа-

[6] «Советская культура», 1987, 4 июня.

[7] Там же.

[8] Цит. по: «История советского кино» в 4-х т., т. 1. М., 1969, с. 71.

сов и жестокостей; общее впечатление от картины получается не столько подъемное, сколько подавленное»[9].

Напечатано в 1926 году. Это суждение раньше, насколько я знаю, не цитировалось, вероятно, чтобы не «выхватывать» его из контекста общей эстетической программы наркома. Меня в отзыве прельстила непосредственная зрительская реакция: тяжелый фильм. Как и тогда, теперь это расхожее определение бытует в разговорах о кино, иногда оно возводится на теоретический уровень, но чаще его можно услышать в толпе возле кинотеатра. Оказалось, что человек, впрямую озабоченный постановкой кинодела как важнейшей государственной задачей, ученый, обладавший обширными знаниями во всех областях мирового искусства, совсем не чужд обычным зрительским эмоциям. Понимал значение «Броненосца», а вот непосредственное впечатление — «чрезвычайно тяжелое». Отметим, что в своих пьесах Луначарский не чурался мелодраматической традиции.

Проходит два года. В статье с примечательным заголовком «Опять кризис в кино» Луначарский, словно вопреки заголовку, дает высокую оценку трем картинам — «Потомку Чингисхана» В. Пудовкина, «Элисо» Н. Шенгелая и «Каторге» Ю. Райзмана. По какому принципу он их объединяет? По принципу... тяжелого фильма. Удивительно, но факт.

«Каторгу» смотреть скорбно, она терзает зрителя. [...] Картина, конечно, темная, траурная.

[...] нечто подобное есть, конечно, и в «Элисо». Отдельные юмористические или трагические эпизоды бросают лишь слабый отблеск на тяжелую историю о выселении бедняков-чеченцев»[10].

Наступает очередь «Потомка Чингис-хана».

«Он, разумеется, дает очищение судорожно сжавшемуся чувству зрителя, дает возможность несколько выпрямиться, но в общем главный центр художественной силы нового произведения Пудовкина лежит именно в мрачных картинах, в тоскливой правдивости своей, редко достигавшейся до сих пор в кинематографии»[11].

Каков же вывод? Автор статьи излагает его в виде диалога: «Мне кажется, они слишком серьезны»,— говорил мне один знающий условия рынка человек. «Да,— отвечал я,— они действительно очень, очень серьезны. Это и есть их огромное достоинство. Ведь экран в конце концов не шуточка, не игрушка»[12]. Теперь уже Луначарский полагает, что такой экран, «несмотря на его серьезность и даже благодаря его серьезности», может стать «привлекательным и победоносным в глазах широкой публики, которая ведь тоже частью стала и частью становится все более серьезной»[13].

Динамика взглядов наркома очевидна. Тяжелый фильм оценен им как серьезное искусство, которое он приветствует. Но оправдан ли его оптимизм по отношению к общей динамике киноаудитории?

«Броненосец «Потемкин» — 2 100 000 зрителей, «Мисс Менд» — 7 960 000 зрителей, «Любовь втроем» («Третья Мещанская».— *М. З.*) — 1 260 000 зрителей»[14]. Пропорции в целом не столь удручающи, как, допустим, сегодня. Конечно, авантюрный боевик вырвался вперед. Но учтем при этом, что итоговые цифры по трем картинам даны на 1928 год, тогда как общий знаменатель кинопосещений в год — 200 миллионов. При желании можно спроецировать эти цифры на вчерашние 4 миллиарда кинопосещений в год.

Сравнение по линии статистики — это одна сторона дела. Вот другая, собственно эстетическая. Известно, что на рубеже 20—30-х годов критика в адрес кино в основном исходила из фак-

[9] Луначарский о кино. Статьи. Высказывания. Сценарии. Документы. М., 1965. с. 68.

[10] Там же, с. 137.

[11] Там же, с. 138.

[12] Там же, с. 140.

[13] Там же.

[14] Пути кино, с. 18.

та кризиса так называемого монтажно-поэтического кинематографа. Жесткие художественные ограничения, внедренные в практику под флагом борьбы с формализмом, на какое-то время привели к самым примитивным экранным формам — к агитпропфильму. Недаром термин «опрощение» возник в речах ораторов на Всесоюзном киносовещании 1935 года. Возник отнюдь не в положительном контексте. Из-за этой тенденции к упрощению, или опрощению, с ходу отвергались все накопления немого кино. Потребовались немалое мужество и огромные художественные усилия, чтобы преодолеть ставку на примитивизм. Наконец, был достигнут сложнейший синтез опыта немого кино и возможностей звукового: поставлен «Чапаев».

Сегодня мы являемся свидетелями как будто бы обратного процесса: от примитивного, серого массового фильма к уникальным киноструктурам. Творчество А. Сокурова становится проверочным фактором; позицию тех, кто его не принимает, А. Плахов объясняет следующим образом: «Насаждавшийся на протяжении десятилетий культ мнения зрительного зала как истины в последней инстанции повлиял на профессионалов, кинокритиков»[15]. Не будем сегодня вступать в полемику о данном «культе», отметим лишь саму тенденцию. В то же время она, тенденция, явно неоднородна. Рядом с А. Сокуровым возникают экранные образования типа «Скакал казак через долину», вполне сопоставимые с агитпропфильмами[16]. Речь, таким образом, идет о борьбе внутри кинопроцесса, изначально обращенного к массовой аудитории, но откликающегося на это обращение по-разному — и кинематографическим «хвостизмом», и кинематографическим «авангардом». (В этой борьбе активное участие принимает бюрократическая, чиновная прослойка киноруководства.

[15] «Искусство кино», 1987, № 8, с. 71.

[16] См. мою статью в «Искусстве кино», 1987, № 8.

«[...] у всех у нас создается такое чувство, что успехи нашей кинематографии приходят не благодаря художественному и идеологическому руководству, не благодаря усилиям наших администраторов, а вопреки им. Говорят: «Неимоверно трудно работать, неимоверно стиснутыми всякими контролями, придирками, сомнениями, страхами и т. д. чувствуют себя фактически киноработники. Наши производственники неимоверно часто встречаются с путаницами, перебоями, а иногда даже грубостью и самодурством, но все-таки, как трава в первых строках «Воскресения» Толстого пробивается из-под булыжника, так и наше кинопроизводство пробивается красными цветами из-под бюрократических камней»[17].

Это написал все тот же Луначарский в 1928 году. К сожалению, не устарело.

Конечно, вопрос о бюрократах выходит за пределы эстетических систем и избранной нами проблемы, он коренится в социальных условиях бытия. Но ведь недаром возникло понятие «бюрократическая эстетика» — она уже имеет прямое отношение к нашему разговору. Появился свод взглядов на то, что нужно и что не нужно зрителю. Теоретическая мысль не может беспечно проходить мимо подобных уложений.

Как освещает эту проблему исторический опыт?

В книге «Кинематография миллионов» руководитель советского кино в середине 30-х годов Б. З. Шумяцкий выдвинул концепцию развития экранного искусства, которая должна была отвечать заглавию его труда. В мою задачу не входит общая оценка книги; оставим в стороне ее немалый информационный материал, не будем придираться и к такому выводу о «революционной реабилитации самой этой песни, своим истоком являющейся песней колонизаторской»: песня о Ермаке в «Чапаеве»[18] (вероятно, автор

[17] Луначарский о кино, с. 140—141.

[18] Шумяцкий Б. Кинематография миллионов. Опыт анализа. М., 1935, с. 157.

не знал, что это стихотворение Рылеева); есть там и критика «снижения темпов» в сцене «Лунной сонаты», дежурные обвинения мастеров в формализме и т. д. Важна конструктивная, по мнению автора, программа. Она четко выписана: это перво-наперво сюжет, затем так называемый «главенствующий образ» и, наконец, тематическое разделение — «фильм о молодом советском человеке, фильм о женщине, о советском изобретательстве, фильм о советском ученом...»[19].

О сюжете и сюжетности в кино существует целая литература. Недостает места и времени, чтобы ее обозреть. Отметим лишь типичное обстоятельство: как только в зрительных залах возникают пустые ряды, сюжет выдвигается как панацея. Действительно важная в системе экранных структур сюжетность как бы освобождается от сопутствующих ей и столь же необходимых слагаемых образности. Последовательное осуществление принципов тематического планирования, как выяснилось, не привело к оптимальным результатам. Что же касается «главенствующего образа», то, на мой взгляд, опыт «Чапаева» истолкован здесь догматически — в качестве всеобщего и обязательного. Между тем своеобразный приоритет центрального действующего лица надолго утвердился в нашем кино.

Если освободиться от ряда частностей и оговорок, то такой в основном виделась «кинематография миллионов». Сразу бросается в глаза, что в этой модели взята конечная фаза процесса — чисто зрительская, к тому же односторонне понятая и интерпретированная.

На праздничном фоне пятнадцатилетия советского кино, высоких приветствий, награждений орденами и званиями непривычно выглядел доклад Эйзенштейна на Всесоюзном киносовещании 1935 года, где автор «Броненосца», также поставив проблему кинематографа масс, подошел к ней с другого конца — на основе векового зрительского опыта, с попыткой преодоления в плане теории дуализма сфер чувственного и интеллектуального восприятий, с выходами в ранние формы творческой деятельности человека. Тогда-то и прозвучала характерная реплика Довженко, адресованная уважаемому докладчику, насчет «полинезийских баб», которые якобы заслонили от него героинь сегодняшнего дня. Хотя само выступление Александра Петровича, как и речь Пудовкина, было поразительно по исповедальной силе и теоретическому предвидению.

Что же все-таки произошло?

Совещание в целом и доклад Эйзенштейна находились в русле идеологического заказа. Этот заказ не так-то легко вычислить, если не упрощать тогдашнюю общественно-культурную ситуацию. Сюда, например, подверстываются резолюции различных комиссий, собиравшихся на очень высоком уровне, с требованиями учесть запросы и интересы зрителей, в том числе на основе традиционных комедийных жанров. Обстановка в стране, перепаханной коллективизацией со всеми ее трагическими сторонами, не очень-то соответствовала лозунгу «жить стало лучше, жить стало веселей». Историкам еще предстоит разобраться на основе подлинных документов в социальных и культурологических контрастах этого периода. Но, как мне кажется, нельзя впрямую сопрягать установку тех лет на комедию с сегодняшними концепциями «развлекаловки», словно бы указуя перстом: вот был голод, репрессии, а им смешно? Эта якобы объективная и вместе с тем публицистическая позиция выглядит чрезвычайно заманчивой. Но почему в годы войны спрос на комедийные жанры был высок как никогда? Вычерчивать однолинейные графики уровней жизни и уровней искусства — занятие, неизбежно ведущее к вульгаризации общественных и эстетических процессов, чья связь более опосредованна и причудлива.

[19] За большое киноискусство. Сб. М., 1935, с. 183.

Во всяком случае, таких художников, как Эйзенштейн, задумавший в начале 30-х годов комедию «МММ», незачем было силком поворачивать лицом к зрителям. Начиная с ранней теории монтажа аттракционов, он специально ориентировался в творчестве на процессы восприятия, как бы изначально запрограммированные в произведении. Братья Васильевы и в этом смысле были его учениками.

Вероятно, надо не просто понимать, но и отдельно анализировать контекст, внутри которого возник «Чапаев». Тем более что у многих сейчас проявился модный синдром забывчивости. Достаточно полистать выпуски последнего «Спутника кинофестиваля», чтобы в этом убедиться. Из номера в номер по предложению редакции составлялись обоймы лучших советских фильмов разных лет, но «Чапаев», как правило, в них не значился.

Дело тут не в обиде, а в тенденции. Грубо говоря, мастерам экрана опыт «Чапаева» не нужен, если кинематографу не нужен зритель. Вроде бы досконально изученный, использованный и оставшийся в прошлом, этот опыт на самом деле по-прежнему злободневен и может пригодиться любой киномодели.

Обратимся к некоторым важным деталям, имея в виду интересующую нас проблему связи творческих замыслов с народным сознанием и художественными традициями.

«Задача эта была ясна: создать образ советского героя, не идя по линии обычного показа в батальной картине, а найти такой подход, чтобы зритель поверил в него, прежде всего поверил в возможность существования этого героя. [...] И здесь помог опыт работы с Сергеем Михайловичем, опыт анализа картин Чаплина»[20].

Хотелось бы знать, при чем тут Чаплин.

Еще предстоит разгадать этот посвоему неожиданный текст. Но уже сейчас ясно, что авторская мысль направлена в сторону зрительного зала, что она ищет определенный вектор и что мировая кинокультура в том числе подсказывает его. Комедийный опыт оказался необходим фильму, который оканчивается трагической гибелью героя. (Это и к вопросу о соотношении комического и трагического в жизни и в искусстве.)

Настала пора вспомнить о мифе. Я оставляю сейчас в стороне близкую, казалось бы, тему мифологизации жизни в формах мнимо актуального искусства, выполняющих определенные задачи, продиктованные зачастую конъюнктурной злобой дня. При внешней схожести терминов — это совсем отдельная тема, хотя и связанная с основной. В русле подобной мифологизации больше значат бюрократические установки и нередко начиненное иллюзиями массовое сознание, которое, конечно, и в этом случае нельзя сбрасывать со счетов. Во избежание кривотолков сразу же скажу, что речь идет не о том значении термина, когда на обложках книг о зарубежном кино миф выставляется в качестве антитезы правде. Имеется в виду его первородный смысл как формы народного самосознания. Маркс писал: «На низшей ступени варварства начали развиваться высшие свойства человека. [...] *Воображение,* этот великий дар, так много содействовавший развитию человечества, начало *теперь создавать неписаную литературу мифов, легенд и преданий,* оказывая уже могущественное влияние на человеческий род»[21].

Влияние это не ослабевает по сей день. Парадокс состоит в том, что с небывалым развитием научного знания мифологический опыт не убывает, но даже возрастает. Применительно к искусству данное обстоятельство занимает умы многих. Имена Габриэля Гарсиа Маркеса и Чингиза Айтматова в этом плане приводятся без доказательств. Очевидно, что колоссальные

[20] Васильевы Г. и С. Собр. соч. в 3-х т., т. 2. М., 1982, с. 150.

[21] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, в 2-х т., т. 1. М., 1957, с. 270—271.

издержки цивилизации образуют некую возвышенную и неодолимую потребность во втором («теневом») разуме, который не грозит экологическими и иными катастрофами, но обогащает личность и нации памятью о героях и героическом, обостряя жажду духовности, преображенной в горниле легенд и преданий. Все возрастающий интерес людей к истории, к открытию прошлого в конечном итоге подчиняется отмеченной выше закономерности.

На этом фоне фигурка легендарного бродяжки Чарли не затерялась. Ей нашлось место в пантеоне мифологических героев. Олицетворивший в себе надежды и чаяния «маленького человека», он сумел едва ли не впервые по-настоящему воспользоваться массовой природой экранного искусства. Миллионы узнали в нем себя.

Процесс узнавания — вот о чем следует, наверное, подумать, вчитываясь в цитированное выше интервью Васильевых. При всем различии Чарли и Чапаева доля народного сознания, подключенного к творческому замыслу в том и в другом случае, была велика. И тогда-то вслед за Чаплином появился у режиссеров Илья Муромец: «[...] рисуя характер Чапаева и всей массы людей, окружающих его, мы шли по каким-то ассоциациям с глубокими корнями русского народного творчества. Поэтому мы вводим его (то есть Чапаева.— *М. З.*) в эпос в конце картины, давая ему возможность застрять на Черноке (что за Чернок? Видимо, составители тома так прочли в стенограмме слово «чердаке».— *М. З.*) одному, как Илье Муромцу, отбиваясь одному от втрое сильного врага...»[22]

Отсюда — прямой ход к современности. Именно такие традиции должны быть в зоне нашего внимания, если мы хотим понять природу зрительского успеха; изучать надо не только экранизации самих фольклорных произведений, но и свойства народного сознания, его бесконечного и незафиксированного творчества, которое непременно входит в арсенал такого массового искусства, каким является кино. Не исключая и А. Сокурова, потому что насквозь мифологизировано мышление А. Платонова, положенное в основу фильма «Одинокий голос человека». Эти свойства могут проявляться явно или скрыто, в кадре или за кадром. Могут превращаться в экранный миф о борьбе духовности и деспотизма в «Покаянии». Или только угадываться, как Жанна д'Арк в героине «Чучела».

Но я уже слышу вопрос: где же социальная конкретность, где узнаваемые реалии, приметы дня, наконец документализм, который онтологически присущ искусству кино? Видимо, тот самый процесс узнавания в этом случае еще более закономерен и, так сказать, естествен. Вопрос резонный. Хорошо бы задать его, например, А. Герману. А если братьям Васильевым, то вот ответ одного из них: «В сценарии пишем: когда появляется из-за холма эскадрон, по бою барабана рота за ротой... и т. д. и т. д. У меня в ушах стоял дробный звон, и я себе представлял, как это может воздействовать на слабо индивидуально развитого, плохо обученного и плохо вооруженного человека. В чем заключалась выучка старой армии, из каких элементов она слагалась? Барабанная дробь — это неотъемлемый признак элемента вымуштровки. Отсюда идет непосредственное слияние этих вещей. Как в цирке, когда смотрите аттракционный номер. О чем думал Каппель? Об аттракционном воздействии на людей. Аттракционный номер сопровождался отчаянной барабанной дробью. Это не случайно»[23].

Смотрите, что сходится в «психической атаке»: царская муштра, боец, вчерашний крестьянин, полковник Каппель как представитель психологической школы белого офицерства, цирковой аттракцион, а значит, и Эйзенштейн с его монтажом аттракционов. Какой переплет жизни и твор-

[22] Васильевы Г. и С., т. 2, с. 480.

[23] Там же, с. 162.

чества, какой перехлест разных времен и разного опыта! Вслед за барабанной дробью, вместе с музыкой атаки вырвется из-под нижней кромки экрана легендарная фигура всадника, окрыленного буркой. Документализм сорвется в миф, два процесса узнавания сольются в один.

Но контекст «Чапаева» еще не исчерпан. Оказывается, записки Джона Рида о мексиканской войне были экранизированы не только в «Красных колоколах».

«Очень часто вы берете толчки, даже не непосредственно относящиеся к этому материалу или эпохе, скажем, записки Джона Рида о гражданской войне в Мексике. Они тоже давали какой-то материал. Но почему? Потому что нам нужно было в этот момент почувствовать революционное отношение по ассоциации, какое может быть у двух совершенно различных исторических формациях»[24].

Ассоциации братьев Васильевых нуждаются в дальнейшей расшифровке. Так, мне кажется, что сама позиция Джона Рида, непосредственного участника событий и вместе с тем их наблюдателя, в какой-то мере соотносится с судьбами постановщиков «Чапаева», также участников событий гражданской войны, а затем их экранизаторов.

Заключая, скажем, что роль народного сознания в авторстве этого классического фильма несомненна, что она включает в себя весь разветвленный личный опыт мастеров и поиск ими материала в самых различных направлениях. Вместе с тем главное направление было задано раньше всего. И здесь вновь мы отмечаем перекличку между коллективной памятью, массовым представлением о времени и зрительской массой; «[...] в манере поведения Чапаева было умение разговаривать с массой, знание слабых струнок этой массы, умение на них играть, умение импонировать массе своей широкой душой и страстным пониманием общности своих задач с массой, умение сыграть иногда и демагогически на массовости, коллективности отношений [...]»[25].

Не боясь впасть в преувеличение, заметим, что Васильевы обращаются со зрителем так же, как их герой с бойцами своей дивизии. Детальное раскрытие и иллюстрация этого тезиса — дело особое. Пока только скажем, что методика обращения в принципе далека от теории «винтика», она учитывает исторический возраст людей, их духовное разнообразие, многожанровость человеческих типов и в целом всего сообщества, что заполняет собой зрительные залы.

Наши сегодняшние споры о путях развития кинематографа неизбежно упираются в проблему зрителя. Если раньше чаще всего прибегали к заклинаниям типа «зритель хочет» или «зритель не хочет», то теперь, очевидно, настал этап аналитический. Между тем есть и примеры других решений. Создают на студиях специальные «зрелищные» объединения (словно бы остальные фильмы могут быть освобождены от этого качества). Нелишним будет напомнить, что «... Ленин вовсе не думал, будто бы социалистическое искусство ограничится какими-то примитивными формами, якобы соответствующими слабой культурной подготовке масс»[26].

Если в начале нашей культурной революции не собирались играть в поддавки со зрителем, то теперь-то — куда это годится?

Повторим: кинематографический цикл не оканчивается в зрительном зале, но там начинается. Массовое сознание, в тех или иных формах, по праву претендует на авторство. Однако «экранизация сознания» — сложнейший творческий акт, далекий от зеркального отражения. Что не уменьшает необходимости его пристального изучения — на основе поиска новых искусствоведческих методик.

[24] Там же, с. 476. Так в тексте. Надо — «формаций».

[25] Там же, с. 479.

[26] Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1967, с. 457.

Теория, история

Валерий Фомин

Кино и фольклор

К постановке проблемы

Обращение к этой теме сегодня может показаться странным, если не вообще надуманным. И воистину: какая тут может быть связь?

Исследователям литературы, музыки и других искусств подобные сомнения попросту неведомы. Оно и понятно: классические искусства напрямую вышли из колыбели фольклора. Отпочковываясь от него, они в силу прямой, кровной связи неизбежно наследовали от фольклора (или других видов народной художественной культуры, куда входит и фольклор) ряд наиважнейших элементов его художественного опыта. Да и позднее, уже обретя полную самостоятельность, профессиональные искусства на самых разных этапах своей истории продолжали заимствовать у фольклора те или иные идеи, образы, мотивы. При этом все последующее взаимодействие между искусством и художественной системой фольклора осуществлялось на фоне живой, развивающейся, глубоко укорененой в самой жизни фольклорной традиции.

С кинематографом же в этом плане все было совершенно иначе. Ведь рождение и становление экранной музы пришлось как раз на ту пору, когда система классического фольклора, породившая и долго питавшая профессиональные искусства, начала стремительно разрушаться. Впрочем, не только классический фольклор, но и другие виды народной художественной культуры (изобразительное творчество, музыка, фольклорный театр) вошли тогда в новую и очень сложную для себя полосу существования. Спрашивается: могла ли художественная система фольклора, теряющая прежние силы, и в эту трудную, сложную, если не сказать просто кризисную для себя, пору оказать сколько-нибудь существенное влияние на молодое, еще только формирующееся экранное искусство?

Вот поразительный и красноречивый факт: история художественного кинематографа в России начинается с экранизации популярной песни о легендарном донском атамане Стеньке Разине. Ведь, казалось, было из чего выбирать экранизации, но почему-то русские кинематографисты для своего фильма-первенца («Понизовая вольница», 1908) избирают именно песню хоть и литературного происхождения (ее автор Садовников), но ставшую явлением уже подлинно фольклорным.

Случайность?

Может быть. Но не забудем, что этот первый выход русского дореволюционного кинематографа в мир фольклорных и околофольклорных сюжетов и образов оказался вовсе не единственным. За «Понизовой вольницей» последовали экранизации народных песен и сказок и, кроме того, серия экранизаций произведений так называемой «лубочной литературы» — городского фольклора конца XIX — начала XX века. И что знаменательно, многие дореволюционные картины оказываются лубочными не только по сюжетике,

но и по духу, по всей своей поэтике.

Недаром лучший знаток раннего русского кино С. С. Гинзбург то и дело пользуется понятием «кинолубок»[1].

Это мощное влияние фольклорных традиций в нашем дореволюционном кинематографе было столь заметным и ощутимым, что критика отметила его с поистине поразительной оперативностью. «У нас часто скорбели, что вымирают народные песни, пословицы, былины, причитания, заговоры, что иссякает в народе хоровое, безличное творчество, но вот оно снова возникло, такое же безличное, безымянное, такое же соборное и хоровое,— и мы воочию можем видеть его в кинематографе. Кинематограф тоже есть песня, былина, сказка, причитание, заговор...»[2] — писал Корней Чуковский.

Правда, в контексте всей статьи Чуковского, весьма и весьма критичной по отношению к практике раннего экрана, становится очевидным, что фольклорность тогдашнего синематографа, этого «машинного лубка», рассматривается критиком как свидетельство его наивности. Чуковский писал, что фольклоризм кинематографа той поры не возникает на почве традиционной народной культуры, в основном крестьянской, это уже новый фольклор, городской и преимущественно мещанский. «Город, сделавшись центром многомиллионной толпы стал творить свой собственный, массовый эпос, и вот этот эпос — в кинематографе»[3].

С годами это утверждение не только не поблекло, но из эффектной метафоры превратилось в научную гипотезу, которая привлекала к себе все новых и новых сторонников. И сегодня эту идею развивает ряд известных киноведов, среди них особенно последовательно и успешно — Н. Зоркая[4].

Думается, однако, что на этом пути особенно важно соблюсти чувство меры. Кинематограф и с первых своих шагов не был чем-то однородным, тем более сейчас, и было бы, конечно, наивно и несерьезно сводить весь его сложнейший социально-художественный феномен только к прафольклорному началу.

Но и игнорировать роль этого начала было бы не менее опрометчиво. Хотя процесс «фольклоризации» в тех или иных формах затронул весь мировой кинематограф, в советском кино он был особенно очевидным и плодотворным. И это не случайно. Ставшее после Октябрьской революции на путь решительного обновления, оно вряд ли бы смогло исполнить свое высокое предназначение важнейшего из всех искусств вне опоры на глубокие традиции национальных культур. Ориентация на фольклор, на опыт народной художественной культуры оказалась особенно важной. Ведь мир фольклора при всем при том, что многие его традиционные виды и формы уходили из жизни, заключал в себе непреходящие базовые ценности. И прежде всего — социально-духовные идеалы народных масс, их вековые чаяния, представления о жизни, о красоте, выработанные и проверенные опытом многих поколений.

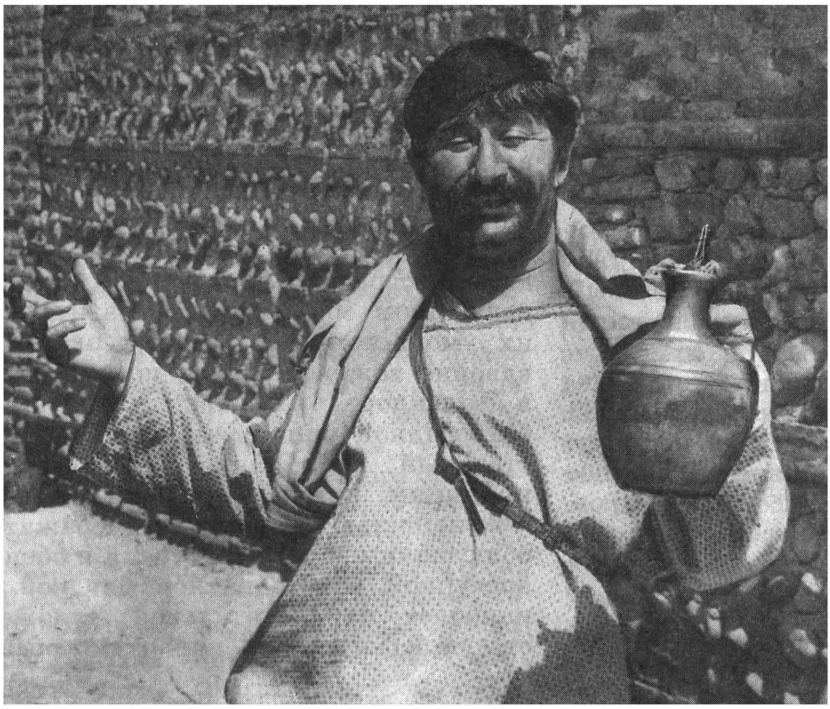
Опыт фольклора для советской кинематографии, призванной стать искусством миллионов, выразителем их умонастроений и интересов, был вдвойне важен также и потому, что в фольклоре был давно уже выработан такой универсальный художественный код, такие эстетические принципы, которые с идеальной эффективностью позволяли выражать общезначимые представления в общедоступной, всем понятной, близкой и наиболее привлекательной художественной форме. Игнорировать особен-

[1] См. об этом подробнее в кн.: Гинзбург С. Кинематограф дореволюционной России. М., 1963.

[2] Чуковский К. Собр. соч. в 6-ти т., т. 6. М., 1969, с. 120.

[3] Там же, с. 120.

[4] См.: Зоркая Н. На рубеже столетий. М., 1976; Уникальное и тиражированное. М., 1981.



«Белая птица с черной отметиной»

«Тризна»

«Древо желания»

ности народного мирочувствования, художественного вкуса, эмоционального эстетического переживания для нашей кинематографии было бы роковой ошибкой. Последовательная ориентация на традиции народной художественной культуры, обращение к новым, широко бытующим в ту пору фольклорным жанрам позволило советской кинематографии в 30-е годы выйти на принципиально иные рубежи в отношениях со своим зрителем.

Воздействие фольклорных традиций ощутимо сказалось на творчестве едва ли не всех крупных мастеров нашего кино. Без глубокого освоения уроков народной эстетики вряд ли был бы, например, возможен триумф «Чапаева», огромный успех трилогии о Максиме. В образах сказки и лубка находили опору неудержимая фантазия и гражданский темперамент Александра Медведкина. Вне связи с украинским народным искусством невозможно представить творчество Александра Довженко. Интересно использовал материал народного творчества дерзкий экспериментатор Дзига Вертов, в частности в своей знаменитой картине «Три песни о Ленине». Прежде всего ориентацией режиссера на фольклорные традиции следует, по-видимому, объяснять необычайную популярность многих картин Ивана Пырьева. Обращение, прямое или опосредованное, к опыту народной художественной культуры мы найдем и в фильмах Игоря Савченко, Ивана Кавалеридзе, Николая Шенгелая, Михаила Чиаурели и многих других мастеров советского многонационального киноискусства.

В этом отношении показателен и творческий путь Сергея Эйзенштейна. Его устремления и художественные пристрастия поначалу далее других отстояли от фольклорных традиций, но, осознав всю значимость и силу народной культуры, он уже и в «Александре Невском», и в «Иване Грозном» использовал фольклорные элементы.

Пожалуй, еще более широко и разнообразно фольклорный материал воплощается в творчестве наших сегодняшних мастеров. Например, в таких фильмах, как «Ожерелье для моей любимой», «Древо желания» и «Покаяние» Тенгиза Абуладзе; Сергея Параджанова «Тени забытых предков», «Цвет граната», «Легенда о Сурамской крепости» (совместно с Давидом Абашидзе), «Состязание» и «Тризна» Булата Мансурова, «Красные поляны» и «Лаутары» Эмиля Лотяну, «Белая птица с черной отметиной» Юрия Ильенко, «Чудаки» Эльдара Шенгелая, «Пиросмани» Георгия Шенгелая, «Потомок Белого барса» Толомуша Океева, «Небывальщина» и «Левша» молодого Сергея Овчарова. Забегая вперед, заметим, что многие из названных здесь картин являют нам лишь самые очевидные проявления экранно-фольклорных отношений. Однако ими процесс обращения нашего кинематографа к традициям фольклора не исчерпывается. Существуют и другие формы, не столь наглядные, но важные и значительные, о чем нам придется еще говорить.

Как нетрудно заметить, выход советского кино к опыту фольклора был совершен далеко не сразу. Овладение фольклорными традициями оказалось процессом сложным, длительным и отнюдь небеспроблемным. На разных этапах истории нашего кино традиции народного героического эпоса выходили на первый план, что оказалось чрезвычайно важным для советского кино 30-х годов; все более широко стал осваиваться опыт фольклорной лирики и некоторых жанров народной смеховой культуры; в 70—80-е годы особенно характерным стало обращение к тем пластам народной художественной культуры, которые заключали в себе универсально-целостный взгляд на мир, основы народной философии. Отсюда заметно возрос интерес к более древним произведениям фольклора, к его мифологическим истокам, а в жан-

ровом отношении к притчево-иносказательным формам фольклора.

Проблема, видимо, состоит не в том, чтобы приводить все новые и новые примеры, хотя подобная «опись» — задача и по сей день первостепенная: важно понять и объяснить саму природу взаимодействия таких разных художественных миров, какими являются кино и фольклор, выявить наиболее острые проблемы, возникающие в этой связи. А проблем таких, как убеждает художественная практика, немало.

Экран и фольклор: союзники или враги?

В сказке Василия Шукшина «До третьих петухов» действие начинается с того, что в некой библиотеке между ожившими героями классических книг разгорается отчаянный сыр-бор. Обсуждают Иванушку-дурака — традиционного героя русской сказки. Далеко не всем персонажам литературной классики присутствие Ивана в их почтенном кругу оказывается по душе.

«Мне стыдно, что Иван-дурак находится вместе с нами. Сколько можно? До каких пор он будет позорить наши ряды?» — с негодованием восклицает Бедная Лиза.

«А мне тоже неловко рядом с дураком сидеть,— подбрасывает жару гончаровский Обломов.— От него портянками пахнет». И высокое литературное собрание приходит к решению: пусть Иван-дурак добудет справку, что он все-таки умный. Ну, а не добудет — изгнать недоумка из своего высокого общества и впредь туда никогда не допускать...

При всем озорстве этого неожиданного сказочного зачина здесь наряду с другими мотивами ощутим острый и вполне серьезный авторский выпад в давнем и не затухающем споре о том, что есть фольклор для профессиональной культуры: заклятый враг или надежный союзник?

В одной из сравнительно недавних дискуссий о роли фольклора в современном художественном процессе писатель и критик Нафи Джусойты горячо доказывал, что фольклорная эстетика препятствует развитию индивидуального творчества, замыкает его в корсет привычных условностей, не позволяет выразиться новому содержанию, личностному началу: «Фольклорные образцы, как бы совершенны они ни были, все же созданы по законам иной эстетической традиции, пронизаны идеалами прошлого, стоят на ином уровне народного самосознания и его творческого самочувствия, на пройденных этапах его социального бытия. Принимать фольклорные произведения в том виде, как они бытуют, и выдавать их за новое искусство — значит уводить читателя к прошлому, впадать в грех идеализации эстетической и идеологической старины, предания, традиционных форм сознания... И прорывы в фольклор... приводящие к подражательству и стилизации, ориентация на фольклорные вкусы, апелляции к обобщенной психологии при создании характера нашего современника, неминуемо порождают произведения, отдающие идейным и художественным анахронизмом. В общем потоке современной литературы они выглядят каким-то атавистическим явлением и только мешают писателям утвердиться на позициях подлинно реалистического искусства»[5].

Подобный взгляд на «консервативную» роль фольклора в современном профессиональном искусстве в какой-то степени успел о себе заявить и в киноведении[6], хотя конкретный художественный опыт убеждает, что, например, кинематограф нигде не экспериментировал столь дерзко и безоглядно, как там, где пытался творчески освоить фольклорный материал.

[5] Джусойты Н. Уходя от фольклора.— «Вопросы литературы», 1977, № 1, с. 122.

[6] См.: Рунин Б. Непреложности и парадоксы стиля («Искусство кино», 1978, № 3) и полемику с автором в ходе дискуссии о стиле на страницах журнала.

Впрочем, известны и крайности противоположного свойства: безоговорочное и не менее одностороннее благоговение перед фольклором, возведение его в абсолют. Мол, все, что от былины и рушника, то и благо!

Столь контрастные взгляды на использование фольклора в профессиональном искусстве в значительной степени порождаются контрастами самой реальной художественной практики, где мы имеем дело с по-настоящему серьезными, впечатляющими удачами в претворении фольклорного материала, но и примеров удручающего убожества, пошлости, а в лучшем случае просто невыразительного использования фольклорного материала на экране много.

В то же время острота расхождений во взглядах на роль фольклора в кинематографе в немалой степени объясняется недиалектичным представлением о самом фольклоре, когда в нем видятся либо исключительно сильные и светлые стороны, либо одни слабости. Односторонние оценки роли фольклора нередко проистекают из слишком зауженных, внеисторичных представлений о самой специфике фольклора, о формах и видах его бытования, историческом развитии. Сказывается и достаточно поверхностное представление о взаимодействии художественной системы фольклора и профессионального, в данном случае — экранного искусства как о процессе, не имеющем под собой глубинной основы и развивающемся произвольно, исключительно по прихоти тех или иных творцов. Хотя процесс этот временами может обнаруживать себя и во всякого рода модных поветриях, в спекулятивных подделках под «народность», он глубоко закономерен. И просто неизбежен.

Почему? Попробуем это объяснить.

Фольклор: основные признаки отличия

Народная культура и профессиональные искусства существуют рядом, но двигаются своим путем. При этом более молодые профессиональные искусства по темпам своего развития значительно опережают движение фольклорной эстетики и очень скоро начинают «превосходить» ее по многим статьям.

Но вот что удивительно: на какие бы головокружительные высоты ни поднималось искусство, какие бы грандиозные художественные ценности оно ни создавало, они не отменяют потребность в искусстве собственно фольклорном.

Говоря о фольклорности произведения, мы не всегда обращаем внимание на то, что фольклор еще более отличается от профессионального искусства самим предметом, его особым содержанием и эстетикой.

Не имея здесь возможности говорить о всех этих отличительных особенностях фольклора, остановимся лишь на тех из них, рассмотрение которых особенно необходимо для последующего разговора.

Во-первых, в отличие от произведений профессионального искусства, где нас привлекает индивидуальность автора, его неповторимо личная точка зрения на мир, его интонация, фольклорное произведение призвано выразить общезначимые, общепринятые идеи, чувства, точки зрения, которые являются однотипными буквально для всех членов народного коллектива. Народная песня должна прилагаться к чувствам решительно каждого человека, иначе она не нужна целому народу, писал Н. Г. Чернышевский.

Эта ориентация фольклора на выражение общепринятых идей и «коллективных эмоций» реализуется в столь же общедоступной, общепонятной художественной форме, что сообщает произведениям народного искусства свойство едва ли не абсолютной коммуникативности. В профессиональном искусстве мы то и дело сталкиваемся с тем, что то или иное высокохудожественное произведение отвергается современниками и лишь позднее входит в орбиту признания. В фольклорном творчестве это в принципе невоз-

можно. Произведение профессионального художника мы ценим по тому, насколько оно новаторское. Фольклор тоже не чуждается новизны, но здесь на первом плане традиционность, которая является ключевым, основополагающим свойством его эстетики.

Народному искусству неведомы бурные водовороты модных увлечений, резкая переориентация вкусов, ошеломительная смена направлений и стилей. Как отмечают исследователи, фольклорное творчество вообще «может сохраняться в относительно неизменном состоянии в течение многих столетий. Совсем необязательно, чтобы фольклор весь менялся до неузнаваемости, во всяком случае, в сильной степени»[7].

Дело, видимо, не только в устойчивости бытовых основ жизни. «Крестьянин жил традиционным представлением о красоте,— пишет академик Д. С. Лихачев.— Он не мог перестраивать своих представлений о красоте мира,— вообще своих представлений о красоте. Так жили его предки, так живет он. Устойчивость — одно из условий красоты. Новизна не привлекает, ибо она отвлекает»[8].

Вот почему можно сказать, что искусство фольклора есть прежде всего искусство традиции. Но фольклорные образы выражают не только то общее, что характерно для народного коллектива, живущего в определенную эпоху, а и то, что характерно для самых разных, даже очень отдаленных поколений данной этнической общности...

Принципиальные различия между фольклором и профессиональными искусствами обнаруживаются и по степени охвата самой действительности. Исследователи народной культуры давно обратили внимание на то, что фольклор проявляет по отношению к реальности гораздо большую степень избирательности. «По законам фольклорной поэтики действительность входит в крестьянскую поэзию не полностью»[9]. Фольклор, например, может не откликаться на явления, не только оказывающиеся в центре внимания профессиональной культуры, но и объективно занимающие в жизни и истории самого народа важное место. Например, огромный, разнообразный мир народного изобразительного творчества при всем богатстве выраженных в нем идей и представлений не допускает ничего печального, жестокого, драматичного, то есть как раз именно того, чем в избытке была наполнена жизнь трудового народа. «Здесь мудро отбираются ритмы, уверенные линии, светлые краски»[10], «то, что непреходяще и помогает жить: то, что не подтачивает жизненные силы, а их утверждает и множит их»[11].

Там же, где негативные явления жизни, ее трудности все же «прорывают блокаду» и входят в орбиту фольклорного искусства, они неукоснительно преобразуются в мажорно-оптимистическом ключе. Уж каких только лишений и тягот не претерпевал крестьянин от бар-крепостников, господ-притеснителей! Но образ «барыни» или того же «господина» в народном изобразительном искусстве — образ чисто праздничный, веселый. Есть, конечно, в нем и усмешка, но легкая, мягкая, смехообразующая. Показательно, что в таком важнейшем обряде, как свадьба, жених и невеста величаются «князем» и «княгиней», а гости — не иначе как «боярами», и происходило это не потому, что народ «стремился подражать жизни феодальных верхов, а потому, что вообще в фольклоре действует своеобразный закон идеализации действительности»[12].

[7] Путилов Б. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976, с. 184.

[8] Лихачев Д. Предисловие к книге: Некрасова М. Народное искусство как часть культуры. М., 1983, с. 4.

[9] Пропп В. Фольклор и действительность. М., 1976, с. 109.

[10] Разина Т. Русское народное творчество. М., 1970, с. 113.

[11] Семенова Т. Народное искусство и его проблемы. М., 1977, с. 56.

[12] Гусев В. Проблемы фольклора в истории эстетики. М.—Л., 1963, с. 278.

Сказанное относится не только к народной игрушке, лубку, некоторым обрядам, но в большей или меньшей степени и к самым разным сферам народной художественной культуры (недаром в современное искусствоведение все прочнее входит более широкое понятие — «лубочность»[13]. Энгельс писал: «Народная книга имеет своей задачей развлечь крестьянина, когда, утомленный, он возвращается со своей тяжелой дневной работы, позабавить его, оживить, заставить забыть свой тягостный труд, превратить его каменистое поле в благоухающий сад; она призвана обратить мастерскую ремесленника и жалкий чердак измученного ученика в мир поэзии, в золотой дворец, а его дюжую красотку представить в виде прекрасной принцессы...»[14]

В силу этих обстоятельств народное коллективное творчество избегает бытового правдоподобия, прямолинейного копирования реальности.

Жизнь изображается не такой, какая она есть на самом деле, а такой, какой она должна бы быть с точки зрения народного идеала. Вот почему в зеркале фольклорной эстетики не только дерзко пересоздается современность, но и «переписывается» реальная история страны: «Эпическая история в определенном смысле противостоит истории реальной, она как бы исправляет несовершенство этой последней, освобождает ее от трагических ошибок и несправедливостей, вносит в нее разумное и человеческое начало, противопоставляет безысходности — оптимизм, угнетению — свободу, гибели и разрушению — спасение и победу, бесправию народа — его волю и решающую силу»[15].

Глубокое размежевание народного искусства и искусства «ученого» и по содержанию, и по форме, и по принципам бытования, казалось бы, должно поставить их по отношению друг к другу в положение оппозиции, исключающей какое бы то ни было взаимодействие. На деле же развитие как одного, так и другого типа творчества идет не как автономный, изолированный в значительной степени процесс, а как прямой или косвенный их диалог. Почему же он оказывается возможным?

Прежде всего и главным образом именно по причине их решительного несходства. Молодое экранное искусство, видимо, испытало даже большее притяжение народной культуры, чем другие, и дело не только в том, что кино с самых первых своих шагов стремилось утвердиться как искусство широкого адресата. Дело тут еще и в самой синтетической природе кинематографа: в отличие от других искусств он способен взаимодействовать не с каким-то одним видом народной художественной культуры, а буквально с любым из них.

Кино и фольклор: ступени и уровни взаимодействия

Как уже говорилось, кино не раз меняло направление своих интересов по отношению к миру фольклора. Да и сами формы использования фольклорного опыта тоже оказывались разными. Далеко неравнозначна и сама степень трансформации используемого фольклорного материала. В одних случаях сюжетные ходы, образы, мотивы или какие-то другие фольклорные элементы получали в фильме статус автономии и, как при прямом цитировании, сохраняли свои исходные контуры, первозданные свойства и признаки. В других, попадая в неповторимый авторский мир того или иного кинохудожника, преображались подчас до такой степени, что их происхождение могло быть угадано только по каким-то еле уловимым признакам.

[13] Островский Г. Лубочность — категория народного искусства.— «Декоративное искусство СССР», 1983, № 11.
[14] Маркс К. и Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1965, с. 344.
[15] Путилов Б. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора, с. 231.

Наконец, и само значение использованного фольклорного материала также далеко не равноценно. В одних случаях его привлечение сводилось к поверхностным или достаточно локальным эффектам. В других оно приобретало исключительно важное для фильма значение, определяя всю его образную систему. Заметим кстати, скромная или очень важная роль фольклорных элементов в фильме не определяется одним только количеством привлекаемого материала. Бывает, что лента просто ломится от фольклорных образов и мотивов, а общий эффект оказывается весьма скромным. В других же случаях одна-единственная фольклорная цитата может принять на себя огромную смысловую и эмоциональную нагрузку (как тут не вспомнить традиционный зачин грузинской народной сказки, который О. Иоселиани использовал в качестве названия своего фильма «Жил певчий дрозд»).

Практика показывает, что проникновение фольклорного материала на экран осуществляется как бы по нескольким основным направлениям. Определить их — значит выявить основные уровни взаимодействия кино и фольклора, что позволит от бесплодных разговоров о фольклоризме вообще, о том — плох он или хорош применительно к кинематографу, перейти к исследованию вполне реальных и конкретных механизмов воздействия народного творчества на кинопроцесс.

Первым наиболее очевидным шагом кинематографа в мир фольклора, первой ступенью освоения им богатств народной художественной культуры, безусловно, следует считать экранизацию. Начало здесь положено «Понизовой вольницей». В дальнейшем были созданы экранизации наиболее известных памятников народно-поэтического искусства, при этом разных фольклорных жанров — эпоса, преданий, легенд («Илья Муромец», «Садко», «Сампо», «Василий Буслаев», «Кыз-Жибек», «Кёр-оглы», «Арсен», «Майя из Цхнети» и т. п.). Самой большой любимицей кинематографистов является народная сказка. Число ее экранизаций в игровом кинематографе перевалило уже за сотню, а в мультипликации уже и не поддается никакому исчислению.

Однако при всей своей популярности путь прямой экранизации известных фольклорных произведений остается пока малопродуктивным (это касается прежде всего игрового кинематографа). Основная причина заключается в том, что произведения народно-поэтического искусства обычно переносятся на экран без должного понимания принципиальных различий языка фольклора и языка кинематографа. (В статье я не затрагиваю мультипликацию, взаимодействие которой с народным творчеством должно быть рассмотрено специально.)

Но существует и иной уровень обращения к фольклорному наследию. Если не особенно удаляться в туманные дали истории нашего кино, а обратиться лишь к современному ее этапу, следует назвать такие известные фильмы, как «Лаутары» Эмиля Лотяну, «Состязание» и «Тризна» Булата Мансурова, «Белая птица с черной отметиной» Юрия Ильенко, «Чудаки» Эльдара Шенгелая или сравнительно недавние «Небывальщину» Сергея Овчарова и «Потомок Белого барса» Толомуша Океева. Фильмы этого ряда представляют уже как бы вторую ипостась «фольклорного фильма», второй уровень взаимодействия экранного искусства с традициями народной художественной культуры. Разнообразный фольклорный материал используется здесь настолько широко, что оказывается по сути дела основным строительным материалом. Но в отличие от фильмов-экранизаций здесь привлекаются самые разнообразные источники, которые монтируются в новую оригинальную композицию. При этом кинематографист хотя и опирается преимущественно на фольклорный материал, все же не чувствует себя слишком связанным. Он не только по-новому комбинирует традицион-

ные мотивы и элементы, но в какой-то степени развивает и трансформирует их, а при необходимости дает волю и собственному воображению. Характерно при этом, что даже в таких «добавках от себя» авторская фантазия в основном следует за исходным материалом — и в идейном, и в жанрово-стилевом отношении.

Конечно, даже и по приведенным примерам видно, что соотношение фольклорного и авторского начал в фильмах данного типологического ряда вовсе не является чем-то равновелико-постоянным. И в «Чудаках», и в «Состязании», и в «Потомке Белого барса», например, преломление фольклорных элементов, их преображение в конечном счете оказывается более активным. Авторский взгляд на мир, его индивидуальные творческие пристрастия просматриваются здесь сквозь общетиповую фольклорную стилистику более отчетливо, чем в других приведенных примерах. Тут, собственно, достаточно еще одного небольшого толчка, чуть более острого выражения собственного авторского начала, и мы будем иметь дело уже с третьим типом кинофольклоризма.

Принципиальное отличие этого уровня проникновения фольклорного начала на экран от названных «моделей» заключается в том, что здесь кинематографист, используя традиции или какой-либо конкретный материал народной художественной культуры, в то же время далеко выходит за рамки фольклорного ви́дения и фольклорной поэтики, утверждая при этом свое особое, неповторимое, индивидуальное авторское начало. Фольклорная стихия властно укрощается, целиком подчиняясь принципиально иной художественной логике и выполняя только ту задачу, которую отводит ей сам автор. Фольклорный материал здесь привлекается, локализуется в рамках какого-то одного образа или отдельной сюжетно-тематической линии, в то время как другие решаются в ином, далеко не фольклорном ключе.

Однако, хотя здесь резко идет на убыль сам объем используемого фольклорного материала, утрачивающего монопольную роль жанро- и стилеобразующего фактора, общая нагрузка, которую он несет в этих изменившихся условиях, может не только не снижаться, а, наоборот, резко возрасти. Цитируемый материал, урезанный подчас до размеров скромного фрагмента, может стать стержневой осью всей образно-сюжетной конструкции произведения. Это случается тогда, когда он привлекает автора не какими-то своими побочными свойствами (например, декоративностью), а богатством поэтической мысли, ее скрытыми возможностями, которые активно выявляются при введении фольклорной цитаты в иной содержательно-художественный контекст.

Этот тип кинофольклоризма особенно ярко сказался, например, в творчестве Александра Довженко. Характерным примером является уже его «Звенигора», где красочная народная легенда о древних кладах по сути дела оказывается опорой всего многослойного повествования.

Строительным материалом здесь могут служить самые разнообразные источники: любой жанр фольклора, фрагмент обряда или даже какой-нибудь характерный в этнографическом отношении предмет народного быта и т. п. Например, в фильме Тенгиза Абуладзе «Древо желания» функцию такого опорно-ключевого мотива исполняет сказочный образ чудо-дерева, будто бы исполняющего все мечты и желания. В картине Толомуша Океева «Красное яблоко» роль подобного мотива играет фрагмент телевизионного документального фильма об одном из выдающихся манасчи. А в картине Резо Чхеидзе «Твой сын, земля» традиционный народный способ поиска воды с помощью виноградной лозы становится ключевым метафорическим образом всей сложной и резветвленной композиции этого фильма.

Вероятно, приведенные здесь при-

меры дают почувствовать, что в интересующем нас типе кинофольклоризма между фольклорным фрагментом и самим киноповествованием обнаруживается острый контраст, провоцирующий взаимодействие разнозаряженных пластов сюжетно-образной структуры. В ряде случаев такой контраст намеренно доводится до предельной остроты, оказываясь по сути дела основной формой выражения конфликта.

Именно такой впечатляющий и содержательный контраст мы находим в повести Чингиза Айтматова «Белый пароход», где поэтичный мир древней народной легенды о Матери-Оленихе остро и драматично сталкивается с жесткой прозой жизни. Контраст этот (смягченный в одноименном фильме Болота Шамшиева) носит не столько стилевой, сколько смысловой характер. Фольклорные образы возникают здесь не для того, чтобы мило «подкакнуть» картинам современности, приподнять их на возвышающе-мифологические котурны, а чтобы трезво посмотреть на действительность с высоты нравственных представлений и жизненных идеалов народа, запечатлевшихся в древней легенде.

При такой форме конкретного использования фольклорного материала на стыке двух разных киноповествований, как правило, возникает ощущение толчка, неожиданного стилевого или жанрового перепада. Однако это не воспринимается как неловкость или небрежность автора, а служит более действенному и строгому развертыванию художественной мысли. С этой целью стыки контрастных фактур не заглаживаются, а обнажаются, акцентируются. Такова, например, роль сказочных элементов в картине Г. Данелия «Слезы капали». Фильм откровенно прикидывается сказочным повествованием, чтобы острее подчеркнуть свой прозаически жизненный характер. Этот прием еще более убедительно использовал Василий Шукшин в своей сатирической «Точке зрения». Он собирался ставить по этой «антисказке» фильм сразу по окончании картины «Живет такой парень».

Практика экранного искусства позволяет выделить и еще одну значительно реже встречающуюся форму обращения кинематографа к материалу народной художественной культуры. Этот — четвертый — уровень кинофольклоризма следовало бы определить как скрытый, ибо в отличие от названных, мы не найдем здесь каких-либо прямых, бросающихся в глаза признаков использования конкретного фольклорного материала. Суть здесь — не в цитировании каких-то конкретных источников, а в освоении и воспроизведении в экранных формах наиболее характерных сторон фольклорной традиции. И хотя такой подход не исключает возможность и сугубо «эмпирического цитирования», определяющую роль здесь все же играют так называемые «цитаты структур», воспроизводящие по отдельности или в совокупности важнейшие свойства и признаки тех или иных фольклорных жанров, какие-то особенности фольклорной эстетики как таковой.

Фольклоризм подобного рода, типа является наиболее сложной и трудно-реализуемой формой освоения опыта народной культуры, но зато творчество того художника, которому удается на такой уровень подняться, приобретает куда более универсальный и общезначимый характер. А в ряде случаев — и характер поистине всенародный.

Пожалуй, особенно характерным и ярким образцом здесь может служить творчество Василия Шукшина, хотя, как известно, по мере необходимости он обращался к фольклорному материалу впрямую: воспроизводя на экране картины современного народного быта, он неизбежно «захватывал» и колоритные этнографические детали, прибегал к фольклорным жанрам, которые еще бытуют в сегодняшней среде. Выпячивание, смакование этнографического материала, щеголяние познаниями фольклорного творчества Шукшину было чуждо.

«Легенда
о Сурамской крепости»

«Левша»

«Небывальщина»

Впрочем, вовсе не лежащие на поверхности произведений и легко выявляемые фольклорные цитаты определяют характер и уровень обращения этого мастера к опыту народно-поэтического искусства. Его подключение к фольклорной традиции пролегает гораздо глубже. Отмечая это, исследователи его творчества по-разному определяют конкретные ориентиры такого подключения. Одни усматривают ориентацию на эстетику народной песни, другие на карнавально-смеховую культуру. Но, думается, имеет смысл прислушаться к тому, что говорил по этому поводу сам Василий Шукшин: «Я вырос в крестьянской среде, где представления о том, что такое искусство и для чего оно существует, были особыми. А представления эти таковы, что они уводят больше к песне, к сказке, к устному рассказу и даже складному вранью, но весьма творческого, замечу, характера... Вот отсюда у меня многое и пошло.

И даже потом, когда учился во ВГИКе, эти представления об искусстве, вынесенные еще с детских лет, из деревенской среды, уже ничто не смогло переломить...

Если конкретизировать и искать дальше истоки того творческого пути, которым иду, то они, конечно, лежат в искусстве устного народного рассказа»[16].

Близость к форме фольклорного сказа совершенно отчетливо проступает в прозе Шукшина — и литературной, и сценарной. Как и в устном народном рассказе (байке), повествование у Шукшина всегда стремительно, упруго, необычайно компактно. В нем нет мелких, дробных эпитетов, вязких и детализированных описаний. Нет здесь и малейших намеков на мелодичность, сложную, многотональную переливчатость повествования и каких-либо прочих элементов традиционной литературности, которые так отличают, например, произведения Василия Белова, Виктора Астафьева, Евгения Носова и других представителей «деревенской прозы», куда обычно относили и творчество Шукшина. Это действительно самый что ни на есть «устный рассказ», только перенесенный на бумагу.

Утвердить на экране законы подобной поэтики Шукшину было намного труднее. Но и здесь — в энергичном развертывании повествования, в сюжетных скачках и разрывах, во внезапных перепадах тональностей, в не слишком приглаженных монтажных ходах Шукшин искал возможность передать на экране строй и интонацию устного рассказа во всей его внешней простоте и огромной эмоциональной наполненности. С этой точки зрения человеку со стороны, оказавшемуся у Шукшина на съемках, наверняка многое могло показаться необъяснимым, подчас нелогичным. В частности, наверняка бросилось бы в глаза, что он «неуважительно» относится к собственному литературному сценарию, слишком многое меняя в нем по ходу съемок. И в самом деле, выбираясь на натуру, Шукшин так жадно и безоглядно набрасывался на нее, находил столько новых живых подробностей, документальных зарисовок, что литературный сюжет буквально тонул в океане деталей, обрастал новыми драматургическими ответвлениями, не предусмотренными сценарием. Повествование все более разбухало.

Но вот наступила пора окончательного монтажа, и то, что «рассказывали мужики на пашне», вновь властно напоминало о себе. И Шукшин, который на съемках стремился отснять как можно больше живых реалий, достоверных подробностей, не без горечи и мучительной внутренней борьбы круто менял направление своей работы и начинал последовательно очищать фильм от интересных, но вязких в общем движении фильма деталей, отсекал целые сцены, блистательные документальные зарисовки с натуры. Обычно после таких

[16] Более полные высказывания В. Шукшина на эту тему приведены в моей книге «Пересечение параллельных». М., 1976.

«кровавых» сокращений смотреть материал было трудно — все казалось каким-то голым, клочковатым. Но теряя в полноте, повествование приобретало особую упругость и экспрессивность. Тем самым даже при отсутствии прямого цитирования фильм строился по принципам народной байки, притчи, сказки, анекдота и других фольклорных жанров, обладающих великим искусством предельной концентрации мысли и чувства в локальном образе, способных одним штрихом, одним лукавым намеком выразить непередаваемую бездну смысла.

Завершая беглый обзор основных форм претворения фольклорных традиций на экране, думается, надо сказать, что выделенные типы кинофольклоризма не являются равноценными. Каждый из них имеет свой определенный круг возможностей, свой определенный потолок. Одно дело, когда художник экранизирует известный памятник народной поэзии или прямо опирается на конкретный фольклорный материал. Несколько иное, когда фильм сделан по мотивам фольклорных произведений, стилизован под них. И уж совсем другое, когда автору удается по-своему обжить, освоить какое-либо из разнообразных художественных произведений народного искусства, приобщиться к его духу и, не прибегая к цитированию фольклорных источников, сплавлять возможности профессионального искусства с великим опытом фольклорной эстетики.

Все это объективно необходимые и неизбежные ступени на пути полного и глубокого освоения художественных ценностей народного творчества. И, разумеется, неравноценность разных уровней освоения фольклорного наследия не означает, что более «ограниченные» формы обращения к фольклору можно клеймить или отказаться от них. Одно лишь желание подняться на высшие уровни фольклоризма — дело безнадежное. Фольклорной традицией, как, впрочем, и любой другой, нельзя овладеть легко. «Традиция всегда содержательна,— справедливо замечает по этому поводу искусствовед М. Некрасова.— В народном искусстве она несет народное чувство мира, знание и опыт, сложившиеся в коллективной деятельности. Вот почему традицию нельзя «использовать», как обычно говорят и пишут, когда хотят обратить внимание на традицию и призывают к ней. Будто это так просто, нечто такое, что можно взять и перенести в свое произведение или облечься в традицию, как в красивый наряд. Снять его или надеть в зависимости от необходимости. Но традиция отнюдь не маскарадное украшение и не элементы формы, которые по желанию художника переносятся из одного произведения в другое. Традицией надо жить, чувствовать, мыслить, воспринимать мир, только тогда она живая»[17].

Впрочем, тут мы неизбежно должны обратить внимание на другой, едва ли не на самый важный аспект данной проблемы.

Откуда берется «фольклорный зритель»?

Уже приводилось высказывание Василия Шукшина о том, сколь решающее влияние на его работу оказала фольклорная поэтика. При желании можно бы привести ряд аналогичных признаний мастеров нашего кино, представляющих самые разные национальные регионы нашей страны[18]. Подобные признания невольно заставляют обратить внимание на другой аспект данной проблемы: ведь если мир фольклора и сегодня так мощно воздействует на творческое сознание художника, то точно так же он должен сказываться и на вкусовых пристрастиях аудитории. Проще говоря, вместе с художником, настроенным «профольклорно», формируется «профольклорно» настроенный зритель,

[17] Некрасова М. Народное искусство как часть культуры, с. 202.

[18] Интересующихся отсылаю к книге «Пересечение параллельных».

слушатель, читатель. А отсюда — возможность не только счастливых совпадений интересов воспринимающей аудитории и художника, но и острых конфликтов между ними.

О противоречивости творческих запросов и ожиданий такого «фольклорного читателя» хорошо сказал Нафи Джусойты: «Он научился читать, но эстетический вкус и чувства его наскозь фольклорны. Это касается подавляющего числа читателей, даже тех, которые на русском языке знакомы с великими произведениями мировой литературы.

Он научился читать, но слух его пока жаждет сказок, песен, сказаний. Даже языковое его чувство пока не всегда готово к восприятию сложного и многомерного языка народных песен и сказок, языка простого синтаксиса и словаря, не знающего оттенков, оперирующего только первичной семантикой слов.

Он научился читать, но воображение его все еще отдает предпочтение громким подвигам великих героев, проделкам ловких и удачливых молодцов и плутов, смешным историям и всегда — ясному и напряженному сюжету, ибо сюжет в фольклоре почти все: и концепция действительности, и концепция человека»[19].

Эта характеристика «фольклорного читателя» может быть распространена и на того кинозрителя, чьи вкусы предопределены мощным влиянием фольклора. Не этим ли обстоятельством во многом объясняется ошеломительный и устойчивый у нашего массового зрителя успех индийских, арабских и всех прочих «Есений»?

Отвечая на эти вопросы, Н. Зоркая в своей обобщающей опыт многолетних наблюдений книге «Уникальное и тиражированное» видит причину наибольшей зрительской активности именно там, где у очередного «фаворита публики» обнаруживается фольклорная подоснова. Н. Зоркая приходит к следующим выводам: «1. Существует абсолютно реальное (а отнюдь не мифическое) подавляющее большинство зрителей с едиными эстетическими потребностями, пристрастиями и вкусом. Это тот самый среднестатистический, рядовой зритель или — лучше — зритель вообще, который обеспечивает интегральный массовый успех фильма.

2. В основе единого вкуса лежат константы народного вкуса и архетипы фольклорного восприятия («сказочность слушания», «балаганность смотрения» и т. д.).

3. Фавориты публики, «боевики» советского проката являются картинами, где в той или иной модификации вопроизводятся традиционные фольклорные сюжеты, действуют механизмы внутренней серийности. Этого рода репертуар — массовая, серийная продукция — играет роль некой почвы, спрессованного «культурного слоя» вековых традиционных образов, сюжетов, «блоков» и «тропов» фольклорных жанров, иные из которых имеют древнее и древнейшее происхождение»[20]. И еще: «Чем чище, первозданнее традиционное, фольклорное происхождение картины, тем больше у нее шансов на массовый успех»[21].

Если приведенные заключения и выводы верны, то они в свою очередь порождают серию иных вопросов, требующих объяснения. Самый существенный из них, пожалуй, такой: а откуда у сегодняшнего зрителя берется этот самый «фольклорный вкус»?

Что касается тех национальных регионов, где живая, естественная жизнь многих традиционных фольклорных жанров еще не совсем прервалась, тут все более или менее ясно. Действующие очаги первичного, аутогенного фольклора впрямую порождают все новых и новых своих сторонников. Но ведь таких регионов у нас

[19] Джусойты Н. От сказителя к писателю — путь далекий.— «Вопросы литературы», 1971, № 9, с. 38.

[20] Зоркая Н. Уникальное и тиражированное, с. 136—137.

[21] Там же, с. 130.

не так-то уж и много. Как единодушно свидетельствуют исследователи народного искусства, общая тенденция состоит в том, что традиционный фольклор сдает позиции, его удельный вес в общей культуре сокращается. По наблюдениям И. Земцовского, например, уже сейчас всякого рода отработанного, трансформированного, «вторичного» фольклора гораздо больше, чем фольклора в его классически-первозданном виде[22]. Ну, а там, где естественная жизнь традиционных жанров и форм народной художественной культуры давно замерла, каким образом фольклор может вдруг заполучить большую власть над современными зрительскими интересами и ожиданиями? Ведь большинство практически не знает традиционную художественную культуру своего народа или в лучшем случае имеет о ней самое приблизительное, фрагментарное представление. Почему же для этого зрителя перелицованные фольклорные образы и сюжеты оказываются вдруг не просто близкими, но и необычайно притягательными?

В поисках объяснения столь загадочного феномена, разумеется, нельзя игнорировать особые свойства художественной системы фольклора, о которых выше шла речь.

«В народном искусстве, — свидетельствует исследователь, — есть формы предметов, есть сочетания красок, которые имеют характер абсолютной непререкаемой ценности, своего рода «вечной истины»[23].

Однако все приведенные здесь рассуждения, приближая к сути интересующего нас вопроса, все же не дают на него принципиального ответа. Все же откуда берутся «фольклорные вкусы» у зрителей, живущих в конце XX столетия, когда самого «живого» фольклора уже почти и не осталось? Конечно, нельзя не учитывать то обстоятельство, что профессиональное искусство в ходе своего развития сумело многое перенять у фольклора, впитать в себя его образы, сюжетные мотивы, типы жанровых решений и многое-многое другое и тем самым как бы продлить жизнь фольклорной традиции, стать ее продолжателем и хранителем.

Но и это обстоятельство только свидетельствует об особой живучести фольклорной поэтики, а никак не выявляет причины данного явления. Объяснение, пусть и не исчерпывающее, здесь, видимо, в том, что художественное фольклорное мышление изначально смоделировало основные эстетические потребности человека, нашло им наиболее близкую, наиболее естественную форму выражения, идеально соответствующую самой природе человека. Иными словами, народная культура заложила главные первоосновы творческого мышления как такового, его основные прообразы и праформы, которые в свою очередь явились идеальным отражением первичного художественного высказывания человечества, его эстетических потребностей и пристрастий.

Таким образом, «фольклорный вкус» воспитывается не только самим фольклором, но он как бы изначален в самом нашем сознании. Ибо «фольклорный вкус» есть вкус первичный, естественный, заложенный в нас самой культурой. И потому практически любой человек, даже не будучи никак или лишь косвенно приобщен к языку традиционного народного творчества, так легко и естественно отзывается на фольклорный импульс, посылаемый ему произведением современного профессионального искусства. Вот почему и художник, вовсе не помышляющий о какой-либо сознательной ориентации на фольклор, может вдруг «выдать» произведение в совершенно фольклорном духе. Решая задачу, так или иначе созвучную той, что уже решалась некогда в народном творчестве, он неизбежно выйдет к фольклорной традиции, если только не подавит в себе

[22] См.: Земцовский И. Традиционный фольклор в современной художественной жизни. Л., 1984, с. 6.

[23] Степанян Н. Вечные формы в современном восприятии.— «Декоративное искусство СССР», 1975, № 3, с. 29.

естественно-спонтанные устремления души, если доверится голосу природы.

Подобного рода выходы, чаще всего незапланированные и не сразу осознаваемые, могут наблюдаться и в творчестве отдельного мастера, и в истории целой кинематографии (именно таким общим и дружным выходом к традиции народного героического эпоса было для нашего кино 30-х годов создание замечательного цикла историко-революционных и историко-биографических лент — от «Чапаева» и «Щорса» до «Александра Невского» и «Богдана Хмельницкого»).

Профессиональное искусство, развивающееся по своим собственным законам, во многом отличным от законов эволюции фольклора, то настойчиво, а иногда и полемически противопоставляется так называемому «фольклорному вкусу», то снова с интересом и ревностью присматривается к художественным возможностям фольклора. Экранное искусство в своей сравнительно краткой истории уже успело вкусить крайности отталкивания и приближения к руслу фольклорной поэтики.

По-настоящему же осознать последствия того и другого мы, пожалуй, еще все-таки не успели. «Фольклорная традиция», «фольклорность» — эти и другие близкие им понятия, как и само представление о фольклоре в целом, в нашем повседневном кинематографическом обиходе нередко отождествляются с хором имени Пятницкого, сувенирными матрешками, танцевальными ансамблями типа «Березки» или другими не самыми характерными, а то и вовсе случайными проявлениями фольклорной традиции. И не всегда кинематографист, высокомерно и безоглядно противопоставляющий свои искания традициям фольклора, отдает отчет в том, что он на самом деле отделяет себя не от каких-то там «расписных ложек и баянных переборов», но от чего-то гораздо более сущностного и, кроме того, от глубинных, самой природой сформированных эстетических ожиданий зрителя.

Обязательно ли идти у них «на поводу» — вопрос другой и открытый. Каждый мастер волен решать его сам, по своему усмотрению. Но знать, трезво предвидеть последствия того или иного своего шага — к фольклору или от него, никому не помешает. Ведь нравится это нам или не нравится, но фольклорные традиции и «фольклорные вкусы» по-прежнему остаются той мощной и определяющей силой, не учитывать, игнорировать которую — слишком накладно и безответственно.

В номерах второго полугодия

Начнется публикация материалов из литературного наследия
Андрея Тарковского и статей о его творчестве,
в том числе и тех,
которые по известным причинам не могли появиться раньше.
Новый взгляд на творчество Фридриха Эрмлера,
в частности на фильм «Великий гражданин»,—
давняя неоконченная статья Макса Бременера, извлеченная из архива
и прокомментированная Бенедиктом Сарновым.

«Потомок Чингис-хана», СССР (1928)

«Потомок Чингис-хана». Баир — В. Инкижинов

Последний фильм немой трилогии Пудовкина продолжает ту линию в раннем советском искусстве, где как бы переворачивается с ног на голову мифологический космос. В «Мистерии-Буфф» Маяковского угнетенные названы «нечистыми» — так же, как именовались жители преисподней; обозначением этим Маяковский, по сути, отождествляет социальный и мифологический низы. Статус «нечистых» по ходу действия меняется — они оказываются могущественнее, жизнеспособнее «чистых»: мифологический низ перемещается вверх. Также у И. Перестиани прозвище героев фильма — «красные дьяволята» — подчеркивает их сродство с мифологическим низом. Однако в сюжете картины бывшие жители преисподней — сила высшая, могучая, побеждающая всех и вся.

В «Потомке Чингис-хана» тоже происходит перестройка мифологического космоса — чрезвычайно глубокая и основательная. Мифологемы, которые здесь подвергаются обработке и переворачиванию, взяты из среды далекой и для большинства зрителей — экзотической. Среда, где они бытовали, привлекла, вероятно, В. Пудовкина и О. Брика не столько живописностью костюмов, нравов, форм быта, то есть не столько своей

«Потомок Чингис-хана»

Автор сценария *О. Брик*. Режиссер *В. Пудовкин*. Оператор *А. Головня*. Художники *С. Козловский, М. Аронсон*. В ролях: *В. Инкижинов, А. Дединцев, Л. Белинская, А. Чистяков, Б. Барнет* и другие. «Межрабпомфильм».

этнографией, сколько своей мифологией. В ткань фильма специально введен эпизод, где мифология эта дается в непреображенном, «чистом» виде, чтобы потом подвергнуться снижающей, дискредитирующей обработке. Эпизод в ламаистском монастыре — дацане — словно демонстрирует в изначальном, исходном виде то, что авторы намерены впоследствии перестраивать.

Для высокого гостя — командующего оккупационными войсками — ламы исполняют мистериальное действо «цам».

Целью подобных мистерий являлось устрашение злых духов. Участники действа, надев маски свирепых демонов-докшитов, музыкой и танцами отгоняли их от монастыря. Кажется, что ритуальное устрашение духов не движет фабульное действие, однако оно теснейшим образом связано с сюжетом. Вскоре после окончания «цама» командующий получает известие, что на отряд оккупационных войск, реквизировавший скот у местного населения, напали партизаны; командующий и его свита в панике спасаются бегством. Соседство в сюжете этих двух событий — мистерии и нападения — заставляет в партизанах видеть духов, которых ламы пытались отогнать. Вместе с тем подобным соседством мистериальное заклинание дискредитируется: оно не дало желаемого результата.

Другие детали эпизода находят, как и «цам», свой отклик в движении сюжета. Командующего представляют улыбающемуся мальчику, в которого вселилась душа покойного ширетуя — настоятеля монастыря. Мальчик является перерожденцем — хубилганом. Вслед за этим перерождением в картине дается другое. Баира, захваченного при стычке с партизанами, оккупанты расстреливают — герой проходит через смерть; затем хотят возродить к новой жизни — намереваются сделать правителем марионеточного государства, однако Баир перевоплощается в вождя революционных масс.

После мальчика-хубилгана, контрастируя с ним габаритами, появляется в другом кадре гигантская статуя будды Майтреи. По буддийским верованиям, Майтрея — это грядущий спаситель и провозвестник нового времени, «...когда люди будут жить тысячу лет, достигать гигантских размеров (о чем свидетельствуют и огромные статуи Майтреи, воздвигаемые в специальных храмах дацанов) и когда наступит счастливая жизнь...»[1] Вместо Майтреи в финальных кадрах появляется во главе красной конницы иной провозвестник нового времени — Баир.

Буддийская символика снижается авторами, но вместе с тем она как бы возвышает сюжетное действие. Коль скоро фабульные события соседствуют с традиционными символами или «отвечают» на них, то «ответ» должен быть по тону и уровню равным тому, на что он дается, — то есть должен быть символизированным. В силу этого в картине произведена символизация реального материала, взятого из действительности для построения сюжета. Например, история Баира, ведущего в бой революционные массы, во многом перекликается с биографией Сухэ-Батора, военного министра в правительстве революционной Монголии. И Баир, и Сухэ-Батор — сыновья простых аратов. От преследований оккупантов Баир бежит на север, к русским партизанам; также и Сухэ-Батору пришлось эмигрировать на север: в 1920—1921 годах его революционная деятельность проходила в русской Кяхте. Сухэ-Батор был членом монгольской делегации, которую принял Ленин. В одном из ранних вариантов сценария герой, вырвавшись из плена, скачет мимо монгольских юрт, преодолевает реки и горы, наконец, встает перед ним «...миражем город в тумане». Еще быстрей мчится к городу герой, и «...уже видно, что это Москва. И Кремль»[2].

Переклички эти отнюдь не значат, что прототипом Баира являлся Сухэ-Батор; герой картины — фигура символическая, обобщенная, типизированная. Ее символичность подчеркнута финалом. В последнем эпизоде картины кадры мчащейся конницы перемежаются с кадрами ураганного ветра, сметающего все на своем пути. В искусстве 20-х годов революция часто ассоциировалась с ветром. Финальные кадры «Потомка» — не только зрительное воплощение этой метафоры; они вместе с тем как бы «ответ», как бы своеобразная параллель к «священному ветру с горы Самади», который «... может нагнать печаль даже на чертей; он так свиреп, что раскалывает камни и обрушивает вниз утесы...»[3]

Для буддиста Самади — не только мифологическая гора, но также символ неистового подъема, духовного экстаза. Пудовкин писал в Венгрию по случаю

[1] Кочетов А. Ламаизм. М., 1973, с. 124.

[2] Цит. по кн.: Караганов А. Всеволод Пудовкин. М., 1973, с. 95.

[3] У Чен-энь. Путешествие на Запад, т. 1. М., 1959, с. 375.

будапештской премьеры «Потомка», что именно экстатическая неистовость революционного народа была для него главным предметом изображения: «С такой же страстью, с какой Чингис-хан действует саблей, работает рабочий своим молотом и крестьянин трудится серпом. Страсть эту трудно выразить в словах, книгах, но ее можно передать в кинематографе...»[4] Баир и является персонификацией этой всеобщей неистовой страсти революционного народа.

Не только революционер символизируется в фильме, но также и враги революции. Герой повести И. С. Новокшонова (замысел которой О. Брик использовал в сценарии «Потомка»), опубликованной лишь в 1965 году после реабилитации писателя, действует не в Монголии, но в Сибири — сражается в партизанском отряде Н. А. Каландаришвили и попадает в плен к колчаковцам. Белогвардейцы держат его в Иркутске, откуда герой и бежит.

С перенесением действия фильма в Монголию изменились и враги. Монгольская народная революция боролась с бандами барона Унгерна и китайскими милитаристами. В картине же герой выступает против оккупантов, одетых в английские шинели и носящих английские имена. Для общественного сознания 20—30-х годов Англия являлась оплотом колониализма, его законченным воплощением. В фильме Баир сталкивается не с действительным врагом монгольской революции, но с символом порабощения азиатских народов.

Превращая революционеров и врагов революции в символы, Пудовкин одновременно перестраивает мифологический космос тем, что определенным образом локализует тех и других. Добравшийся к партизанам Баир находит их на горах. Затем, когда оккупанты угоняют скот, старик арат посылает юношу в горы за партизанами; наконец, в эпизоде схватки их с оккупантами из-за скота на горизонте виднеются горы. Пребывающие на них партизаны близки к небу. Их сущностное родство с небесной сферой подчеркивается сценой смерти партизанского командира: солнце закатывается, когда революционер уходит из жизни. Событие в мире людей и событие в космосе Пудовкин уравнивает — одно оказывается синонимом другого. Эта синонимичность заставляет видеть в тех, кого ламы считали злыми демонами, небесных духов — вроде буддийских тенгриев. Там же в сцене смерти выясняется, что раньше командир был шахтером: из глубины земли, чуть ли не из преисподней представитель социального низа переместился вверх, породнился с солнцем.

Напротив, оккупанты и их приспешники-ламы фиксируются не на фоне бескрайней шири небес, а в закрытых помещениях. Стенами этих помещений враги революции отрезаны от реальности, отделены от нее. Несколько сцен в дацане происходят, однако, вне стен монастыря, на его дворе. В этих сценах часто используется верхний ракурс — процессия монахов или курьер, который бежит к командующему с известием о партизанах, снимаются с ворот монастыря, через хурдэ, колесо с восемью спицами. Хурдэ, традиционно устанавливаемое на воротах дацанов, символизирует первую, «бенаресскую» проповедь будды Гаутамы, в которой Учитель провозгласил «четыре возвышенных истины». Четвертая из них касалась «восьмисоставного пути к прекращению страданий». Спицы хурдэ и знаменуют собой этот восьмисоставный путь.

Традиционную символику хурдэ Пудовкин заменяет в картине своей собственной. Хурдэ у него — словно маленькая реплика «большого» солнца, которое закатилось, когда умер командир партизан. То солнце было органически связано с их вышним, горним миром. Монахи же и оккупанты под своим «маленьким» солнцем кажутся мелкими, ничтожными, приниженными. Благодаря точке съемки и «маленькому» солнцу авторы фильма создают ощущение, что перед зрителем — низменный мир, куда переместились, в довершение перестройки режиссером мифологического космоса, представители социального верха.

«Потомок Чингис-хана» и вся линия, к которой фильм принадлежит, — знаменательный пример того, что коренная перестройка общества неминуемо сопровождается перестройкой языка, на котором художники говорят о социальных преобразованиях. Художники покушаются даже на универсальные символы, десятилетиями и столетиями бытовавшие в культуре. Однако старые символы можно вытеснить, лишь заменив их новыми, и потому символика как таковая, понятая как особый пласт художественного языка, испытав метаморфозу, выживает.

Валентин Михалкович

[4] Пудовкин В. Собр. соч. в 3-х т., т. 2. М., 1974, с. 62.

«Набережная туманов», Франция (1938)

Мишель Морган и Жан Габен в фильме «Набережная туманов»

История создания этой картины несколько необычна. Предыдущий фильм Марселя Карне и Жака Превера «Странная драма» с шумом провалился на премьере в парижском кинотеатре «Колизей». Но это не значит, что среди публики не было ни одного человека, способного оценить шедевр. В числе таких проницательных зрителей оказались две женщины — жена директора французской секции фирмы УФА Рауля Плокена и жена актера Жана Габена. В восхищении жены потребовали от своих мужей, чтобы те немедленно сделали фильм с Карне и Превером. Уступая нажиму, мужья через неделю приехали из Германии, где они работали в тот момент, во Францию — специально для того, чтобы встретиться с Марселем Карне. На вопрос продюсера, есть ли у него «сюжет для Жана», Карне предложил экранизацию романа известного писателя-«популиста» Пьера Мак Орлана «Набережная туманов». Плокен и Габен прочитали роман в ту же ночь и наутро, не сговариваясь, позвонили Карне с изъявлениями восторга. Однако съемки в Герма-

«Набережная туманов» («Quai des brumes»)

Автор сценария *Жак Превер* (по одноименному роману *П. Мак Орлана*). Режиссер *Марсель Карне*. Главный оператор *Эжен Шюфтан*. Композитор *Морис Жобер*. Художник *Александр Траунер*. В ролях: *Мишель Морган, Жан Габен, Мишель Симон, Пьер Брассер, Эдуард Дельмон* и другие. Производство «Сине-Аллианс».

нии не состоялись, поскольку отдел пропаганды УФА и лично Геббельс решительно не приняли этот «плутократский, декадентский, пессимистический сценарий». После долгих мытарств нашли продюсера во Франции. Взаимопонимания на сей раз не получилось, фильм снимался практически в ситуации войны между новым продюсером и режиссером[1]. Несмотря на это была создана лента, которой рукоплескали на премьере, которая блестяще прошла в прокате и получила призы нескольких международных кинофестивалей.

Нет необходимости пересказывать сюжет этого классического фильма, знакомого нашему зрителю. Гораздо существеннее отметить, какие изменения претерпела при экранизации литературная основа. Действие романа Мак Орлана разворачивается на протяжении десятилетия (с 1910 по 1919 годы) во Франции, в основном — на Монмартре. Название подсказало авторам перенести место событий в порт: поначалу, когда предполагалось сотрудничество с УФА,— в Гамбург, а затем, когда было принято решение снимать во Франции,— в Гавр. Жак Превер объяснял это решение еще и так: «... мы выберем порт, потому что все порты похожи один на другой, там жизнь проездом, там путешествует приключение»[2]. Тема портового города, по всей видимости, подчеркивала важную для «поэтического реализма» идею неприкаянности персонажей, их оторванности от своих корней, метафорически выражала призрачную надежду героя на спасение через бегство в дальние страны.

Центром действия книги был кабачок «Проворный кролик» — типичное монмартрское кафе начала века. Сюда к его хозяину приходят запорошенные снегом и отсюда уходят в снежную мглу герои романа мясник Забель, девушка Нелли, солдат-дезертир, молодой человек без определенных занятий по имени Жан Раб, художник-немец, чей удивительный дар угадывать с помощью живописи места, где совершаются преступления, используют сыскные органы. Одна из основных тем романа — тема смерти и крови. Забель убивает своего знакомого, расчленяет труп, а затем предстает перед судом и кончает свою жизнь на гильотине. Не выдержав той роли, которую ему приходится играть, вешается художник; дезертировавший из колониальных войск солдат нанимается на службу в иностранный легион; Жан Раб попадает в армию и погибает в перестрелке. В финале романа торжествует лишь героиня — Нелли. Она делает неожиданную карьеру — становится роскошной проституткой и упивается своей судьбой. Нелли — единственная из «теней», блуждавших вокруг «Проворного кролика», обретает плоть, и в этом смысле ее выбор профессии не случаен.

В сюжетную структуру романа авторы сценария внесли существенные изменения. Разрозненные, почти не связанные между собой линии были скреплены воедино. В центре сюжета оказалась история обреченной любви. Образы солдата и Жана Раба соединились, дав жизнь персонажу Габена. При этом все жалкое и убогое, что было в Рабе (кто знает, быть может, русский смысл этой французской фамилии не случаен), в частности, его мечта хоть раз в жизни выспаться на чистых простынях, было передано новому герою, пьянчужке по имени Четвертинка. Убийца Забель (Мишель Симон) из мясника сделался ростовщиком, одержимым двумя страстями: любовью к музыке и пагубным влечением к своей воспитаннице, Нелли (Мишель Морган). Убийство, которое он совершает в фильме, продиктовано ревностью — он убивает бывшего любовника Нелли, Мориса. По той же причине Забель замышляет убрать с дороги и нового, более сильного противника — Жана, но в результате сам гибнет от его руки. Жан также умирает — от пули бандита Люсьена, небезразличного к Нелли. При внешней чистоте облика своей героини Мишель Морган выступает в «Набережной туманов» в амплуа «роковой женщины» — все, кто так или иначе соприкасается с ней, неизбежно подпадают под воздействие ее чар и погибают. Груз загадочного темного прошлого тяготеет над героиней.

Посмотрев фильм, Мак Орлан воскликнул: «Потрясающе! Вы изменили все: эпоху, место действия, персонажей... И, как ни странно, при этом дух книги передан абсолютно точно»[3]. Можно предположить, что во время работы над фильмом для Карне и Превера главной была не сюжетная основа литературного первоис-

[1] См.: Carné M. La vie à belles dents.— P. Ed. J.-P. Olliviers, 1975, pp. 93—118.

[2] Ciment M., Jordan I. Entretien avec A. Trauner.— Positif, 1979, 223, p. 14.

[3] Carné M., La vie à belles dents, p. 118.

точника, но личность самого Мак Орлана и его эстетика. В статье «Реализм некоторых фильмов пробуждает социальную фантастику» (1932) Мак Орлан призывал кинематографистов обращаться к «поэзии и тайне улиц», к созданию «романтизма будничности», по сути, описывая мир фильмов, которые начали появляться года через два после выхода этой работы. Особую роль Мак Орлан отводил теме времени в кино. «Киноискусство,— писал он,— лучший проводник тайных сил настоящего, будущего и прошлого, ведь именно прошлое открывает нам, какую власть над нашими чувствами имеют приметы жизни и сама жизнь»[4]. Прошлое, по Мак Орлану,— источник меланхолического состояния, в которое ввергает человека его память, а меланхолия и грусть — основная форма проявления «социальной фантастики», как именует он направление, впоследствии получившее широкую известность под названием «поэтический реализм». По-видимому, теория Мак Орлана лишний раз объясняет причину перенесения действия фильма «Набережная туманов» в порт, к морю. Французский исследователь Ж. Делез[5] показал, что тема воды символизирует в эстетике «поэтического реализма» воспоминания, обуревающие героев. Этот пластический образ повлек за собой основополагающую для поэтики фильма тему тумана. Туманный предрассветный час приходит в кинематограф «поэтического реализма» на смену таинственной ночи из фильмов немецкого экспрессионизма, когда творятся злодейства под покровом темноты и снега. Время «между собакой и волком» вводит в кино тему обманутых надежд, несбывшихся желаний. Как говорит героиня «Набережной туманов»: «Каждый раз, когда день начинается, думаешь, что произойдет что-то новое... что-то необычное. А потом он подходит к концу, и ты ложишься спать... грустно». Подмена снега туманом и ночи — рассветом снижает контрастность изображения, что лучше соответствует тому ощущению зыбкости бытия, которое не покидало европейскую интеллигенцию в канун войны. Одновременно Карне и Превер находят в языке кино своего времени пластические эквиваленты художественным образам 20-х годов — как кинематографическим, так и литературным.

И все же фильм можно рассматривать как экранное воплощение эстетики и теоретических взглядов Мак Орлана. Почему же в таком случае понадобилось столь кардинально менять сюжет романа? На этот вопрос отвечает сам режиссер: «...фильм делался для Габена, который уже тогда был крупной величиной. И поэтому мы построили сюжет так, чтобы он стал центральной фигурой»[6]. И действительно, Габен как бы скрепил разрозненные сюжетные линии романа, объединив в своем лице двух его героев, а в соответствии с этим, с оглядкой на габеновского персонажа менялись и концепции всех прочих образов. Но главное, Габен внес в совершенно условный поэтический мир Карне и Превера ту жесткую реалистичность игры, которая характерна для его предыдущих ролей в кино.

Отдельного анализа заслуживает семантика взаимоотношений габеновского героя с героем Мишеля Симона. Симон — вторая самодовлеющая актерская личность в кино 30-х годов. Разбросанные по тексту «Набережной туманов» цитаты из сюрреалистских фильмов свидетельствуют о том, что авторы помещают его в этот культурный контекст. Поединок двух персонажей на метафорическом уровне становится как бы поединком двух школ, кончающимся победой традиционного искусства. Однако эта победа относительна, поскольку уже в следующем десятилетии она окажется чреватой истощением художественной системы «поэтического реализма» Карне, не приправленного вольным духом сюрреализма, оживившим в свое время «Странную драму».

Вполне возможно, что если бы не достоверность игры Габена, «Набережная туманов» осталась бы чисто романтической притчей и не воспринималась как «барометр своей эпохи», которым она была в глазах современников и потомков. Личность актера настолько доминировала в этом фильме, что впоследствии она начисто изменила читательское представление о книге. С момента выхода на экран «Набережной туманов» роман Мак Орлана всякий раз переиздавался под одной обложкой: на фоне корабельных мачт и судов, сквозь туманную дымку вырисовывается силуэт человека, напоминающего Жана Габена.

Наталья Нусинова

[4] Mac Orlan P. Le réalisme de certains films évoque le fantastique social.— Pour vous, 14. J. 1932, p. 8.

[5] Deleuze G. Image-mouvement.— P., Ed. de Minuit, 1983, pp. 111—116.

[6] Цит. по: Сокольская А. Марсель Карне. Л., 1970, с. 59.

Л. Маматова. Ветви могучей кроны. М., «Искусство», 1986.

Есть одно качество, которое отличает советское киноискусство от кинематографа любой другой — даже самой крупной — мировой кинодержавы: многонациональный характер нашего экрана. Произрастающие на почве национальной художественной культуры, связанные тесными узами с другими видами искусства нации и вместе с тем образующие интернациональное единство (весьма характерное для языка кино с самого его рождения), кинематографии республик являются благодатным материалом для сравнительного анализа, для осмысления сложных процессов советской художественной культуры.

К сожалению, наше киноведение не очень активно использует этот материал. Книги, посвященные отдельным национальным киношколам, время от времени — весьма редко — выходят в республиканских издательствах. Работ, основанных на анализе фильмов, снятых в разных регионах страны (тем более во всех республиках), и того меньше. Вот почему книга Л. Маматовой — обстоятельное исследование новейшего этапа многонационального советского кино — вызвала у всех, кто интересуется развитием экранного творчества в контексте культуры, острый интерес.

Скажу сразу же: многое в исследовании Л. Маматовой, немало отдавшей изучению этой темы, привлекает. Прежде всего, широкий круг знаний, включающий не только обширный кинематографический материал (особенно свободно Л. Маматова чувствует себя в области украинского и литовского кино) — автор отлично знает литературу каждого народа, его историю, художественную культуру.

Еще одно важное достоинство книги: суждения Л. Маматовой свидетельствуют о хорошем вкусе, об умении отличить произведение, отмеченное печатью подлинного таланта, от ловкой конъюнктурной или эпигонской поделки. Замечу в связи со сказанным, что это умение выявляют распространенные, подробные, многостраничные анализы-пересказы — излюбленная авторская форма изложения мысли. В тех случаях, когда речь идет о фильмах, наделенных художественным своеобразием (скажем, о лентах Л. Быкова «В бой идут одни «старики» и «Аты-баты, шли солдаты...»), перо Л. Маматовой обретает подлинное вдохновение.

Другое дело — оценка произведений, которые в былые годы всячески поднимались официозной критикой, безосновательно объявлялись очередной крупной победой советского кино. Тут анализ нередко заменялся холодным пересказом: чувствуется, что автор книги ставит высокие баллы скорее по обязанности, нежели в соответствии со своим кинематографическим вкусом. Бывает и так, что похвала звучит весьма двусмысленно. Во всяком случае, многочисленные «отдельные замечания», хотя и высказанные спокойным, подчас даже безучастным тоном, явно контрастируют с мажорными выводами о достоинствах большинства рассмотренных в книге «победных» лент.

Все это может на первый взгляд озадачить. Однако нетрудно обнаружить, что во многих случаях завышенные оценки даются произведениям, созданным в 70-е — начале 80-х годов, а многие фильмы, появившиеся ранее (даже в такое, по общему признанию, неплохое для нашего кино время, как вторая половина 50-х — начало 60-х), явно недооцениваются. Рецензируемая книга, к сожалению, не избавлена от тех недостатков, свойственных нашему киноведению и кинокритике, о которых сегодня мы говорим открыто.

Ныне каждый из нас с горечью вспоминает отнюдь не единичные примеры, когда весьма посредственные фильмы встречали в газетных и журнальных рецензиях восторженный прием. Подобная, с позволения сказать, критика носила чисто ведомственный характер, несмотря на то, что, казалось бы, большинство изданий, за исключением двух кинематографических журналов, не имели прямого отношения к фильмопроизводящим организациям.

То, что было бедой для критики, стало вдвойне бедой для киноведения. Читая и оценивая монографию сегодня и с нынешних позиций, никак нельзя забывать того, что она вышла два года назад, а писалась еще раньше и прошла все этапы рецензирования, редактирования, «обкатки»...

Не стану более распространяться на эту тему еще и потому, что, как я уже говорил, Л. Маматова в своей книге все же пытается избежать пресса ведомственной науки, во всяком случае, стремится максимально амортизировать его давление. И все же не могу не сказать об одном упреке, брошенном исследователем кинематографу предшествующего периода. Я имею в виду пространные, не раз повторяющиеся рассуждения о характере кинематографического героя в современных фильмах. Третья глава книги вслед за теми, в которых анализируются ленты о войне и произведения исторической тематики, так и названа — «Люди наших дней». В ней картины 70-х — начала 80-х годов анализируются сквозь призму воссозданных в них человеческих характеров. Против такого способа раскрытия современной темы в кино не может быть никаких возражений: право автора находить тот аспект, который способен наиболее полно выразить его мысль. Возражение вызывает другое: Л. Маматова нередко вырывает отдельные произведения прошлых периодов из кинематографического контекста и оценивает их героев по нынешним меркам. Так, например, ленты конца 50-х и 60-х годов становятся у автора объектом замечаний, исполненных еле скрываемой иронии. «Особенность, единственность индивидуальной судьбы, — пишет Л. Маматова об этих фильмах, — казалась гарантией непременной красоты и значительности духовного мира любого человека. Даже тот, кто совершил ошибку, а порою тяжкое преступление, должен был непременно нести в себе неисчерпаемые запасы как бы врожденной доброты» (с. 135). Нельзя отказать Л. Маматовой в наблюдательности: действительно, в тогдашних представлениях о положительном герое одно из важнейших мест занимало такое качество, как доброта. Вернее, термином «доброта» обозначался весь — или почти весь — спектр достоинств положительного героя.

Доброта становилась синонимом очень многих важных качеств человека на экране — человечности и порядочности, честности и неприятия зла, принципиальности и умения постоять за свои взгляды,— проявившихся под воздействием благотворных социальных перемен в нашем обществе, происшедших в середине 50-х годов.

Отвлечение автора книги от глубинной сути положительного киногероя той поры порождает такие суждения: в фильмах-де «нет прямой борьбы добра и зла... что абсолютное добро... способно само по себе, самим фактом своего существования обезвредить зло. Смыть его, как родниковой водой» (с. 137). Действительно, прямого, откровенного сражения сторон (как мы привыкли понимать кинематографический конфликт) в этих фильмах, как правило, не встретишь. Однако дело тут не в самом факте существования добра и тем более не в том, что оно «смывает» зло. В киноэстетике 50—60-х годов значительное место занимало зрительское соучастие происходящему на экране: многое, что до того (да и после — тоже) договаривалось до конца, тут оставалось недосказанным, предоставленным своеобразному соавторству человека, сидящего в зале.

Л. Маматова уверена в том, что герой «Дела Румянцева» не вступает в борьбу: по ее мнению, ему это даже «не приходило в голову» (с. 135). На самом же деле для нас, зрителей той поры, Саша Румянцев вел ожесточенный бой за справедливость — и не только в финальной драке в кафе, но и в каждой сцене. И когда его не было в кадре, а там находились бездушный, всех подозревающий следователь или струсивший товарищ-шофер, борьба, начавшаяся в сердцах зрителей, продолжалась. Недаром «Дело Румянцева» стало важной вехой в возвращении нашего кино к подлинным героям и конфликтам, почерпнутым из реальной жизни.

Противопоставление одного периода другому вопреки объективным данным — прямой результат печальной эволюции нашего киноведения, которое, по меткому выражению С. Фрейлиха, стало «адвокатской конторой при ведомстве»[1]. Уверен — ошибки такого рода отныне станут историей нашей науки о кино. Другое дело — осмысление развития национального кинематографа: тут разночтения и споры будут, очевидно, продолжаться и после преодоления ведомственных влияний на кинонауку.

В самом деле: как подходить к этому феномену нашей кинематографической культуры, как осмысливать в нем диалектику общего и особенного? Сразу же скажу, что пока никто из нас, киноведов, не предложил убедительной, всеми признанной методологии анализа национального киноискусства. Л. Маматова по праву считается одним из самых больших авторитетов в этой области, так что на примере написанной ею книги легко увидеть как достижения, так и общие неудачи нашего киноведения.

Первое, что сразу же бросается в глаза,— в книге наряду с другими национальными киношколами анализируется и русская советская кинематография. Для читателя, ожидавшего прочесть работу, посвященную исключительно «периферийным» студиям, это

[1] «Правда», 1987, 7 марта.

открытие. Рассуждения о национальных художественных культурах нашей страны, в которых отсутствует русская культура, грешат, если можно так выразиться, шовинизмом навыворот. Здесь же восторжествовала справедливость: русская кинематография рассматривается в книге наряду с другими.

Может быть, Л. Маматова верный принцип проводит даже излишне последовательно. Вернее, она не учитывает необходимости в объективном представительстве разных национальных кинематографий. А в книге получается так, что лентам, снятым на «Мосфильме» и «Ленфильме», уделяется намного больше внимания, нежели картинам, сделанным на других студиях. Конечно, нельзя сбрасывать со счетов то обстоятельство, что столичные фильмы, анализируемые в книге,— это по большей части произведения, получившие довольно широкую известность. Однако этот аргумент, весьма существенный в любом другом исследовании, в монографии о судьбах национального кино вряд ли способен убедить. Многостраничные анализы столичных студий (и без того не обделенных вниманием критики) составляют львиную долю текста книги Л. Маматовой, в то время как материал, относящийся к искусству ряда республик (в особенности среднеазиатских и закавказских), занимает откровенно подчиненное место.

Я думаю, читатели могли бы извинить автора за особое пристрастие к московским и ленинградским фильмам, если бы в анализе произведений других студий было бы прослежено их своеобразие по сравнению со столичными образцами. Говоря другими словами, широта охвата материала может быть оправдана глубиной его трактовки и выводов. К сожалению, автор чаще всего подчеркивает черты сходства в картинах и недооценивает их различия.

Конечно, некоторые наиболее важные аспекты современной жизни нашей страны (глава «Люди наших дней») едины во всех республиках. Поэтому, наверное, многие темы, конфликты, даже персонажи лент, сделанных в русле разных национальных киношкол, имеют определенное сходство. Но даже при рассказе о сходных общественных процессах чуткие к особенностям окружающей их действительности художники всегда находят неповторимые ее аспекты, в том числе и те, в которых воплощается своеобразие национальной среды. Не отрицая важности мотивов, которые сближают отдельные фильмы и даже целые кинематографии, хочу подчеркнуть важное значение анализа их особенностей в работе, подобной рецензируемой.

В особенности остро эти вопросы стоят при изучении произведений, посвященных Великой Отечественной войне (глава «Пламя войны и ее герои») и тем более в исторических лентах (глава «Человек на перепутье истории»).

У названных проблем, повторяю, нет однозначного и простого решения. Поэтому я далек от того, чтобы упрекать автора книги в каких-то элементарных ошибках, в наличии спорных суждений. «Ветви могучей кроны» — во многих отношениях итоговое исследование, и не только для Л. Маматовой: оно как бы подводит черту под целым периодом развития нашего киноведения. Теперь нам необходимо браться за разработку новой научной методологии изучения советского многонационального киноискусства как единой динамичной художественной системы.

Анри Вартанов

В номерах второго полугодия

Из рабочих тетрадей Григория Козинцева (1948—1949 гг.).
Под рубрикой «Мемуары и публикации» — подборка
из дневников и писем Григория Александрова.
История создания и уничтожения фильма Сергея Эйзенштейна
«Бежин луг» — в стенограмме обсуждения и комментариях.
История создания и двадцатилетних злоключений фильма «Комиссар»
и его режиссера Александра Аскольдова.

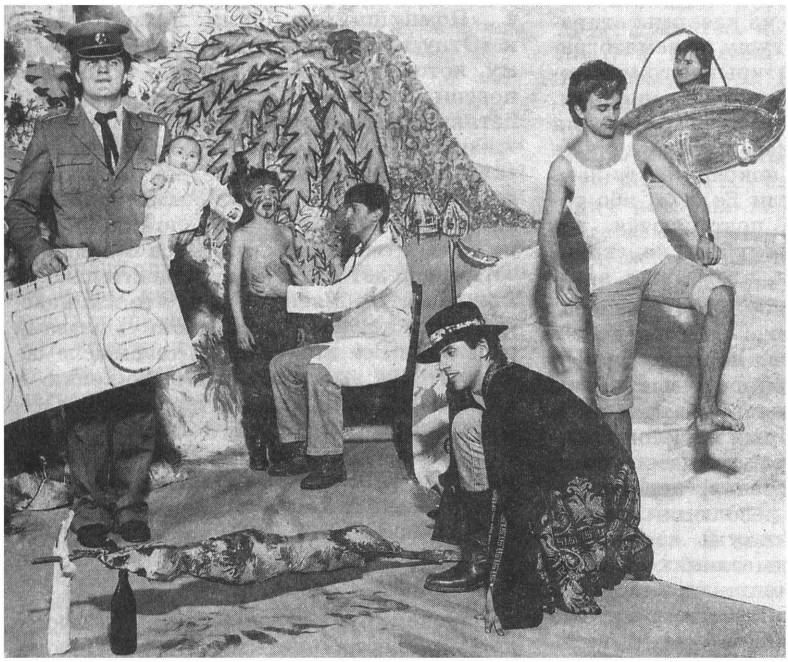
Мирон Черненко

«Это какой же Кустурица? С бас-гитарой?..»

Он самый. И футболист тоже. И профессор Сараевской театральной школы. И кинорежиссер, автор двух фильмов, собравших просто-таки невиданный букет премий: «Опера прима» в Венеции восемьдесят первого года, через четыре года — «Большая пальмовая ветвь» и премия ФИПРЕССИ в Канне, не считая шести «Золотых арен», полученных на национальных фестивалях в Пуле... И все это — в неполные тридцать лет, все это — за картины подчеркнуто скромные, простодушные, непритязательные, хотелось бы сказать, если бы за лукавой их простотой не обнаруживались ситуации и проблемы куда более трагические и глубокие, чем это могло бы показаться на первый, да, впрочем, и на второй и третий взгляд.

К сожалению, оба эти фильма — «Помнишь ли Долли Белл?» и «Отец в командировке» — по причинам совсем уж иррациональным не приобретены нашим прокатом, и потому без разговора о них не обойтись, однако об этом позже, покамест же — о том, откуда есть пошел феномен Кустурицы, это новое «югославское чудо», как окрестила его зарубежная критика, особенно после номинации на «Оскара».

Эмир Кустурица. Названные вами фильмы — прямое выражение того, чем я жил. И *как* жил. Дело в том, что я — и по рождению, и по воспитанию, и по среде обитания — никак не должен был стать кинематографистом. В последних классах гимназии я играл в футбол и уже должен был подписать контракт с профессиональным клубом, но у меня что-то произошло с суставами, и родители мне и думать запретили о футболе. Мое будущее им внушало серьезные опасения. Мне было семнадцать лет, и я водился с теми, кто жил рядом, на окраине Сараева. Все они немного подворовывали, немного бродяжничали, немного хулиганили — словом, существовали на самом краю закона. И не то чтобы я был одним из них, но возможность эту грань преступить все-таки существовала. Правда, тогда я стал читать книги, хотя они, казалось бы, не вписывались в мой образ жизни. И вот однажды я прочитал, совершенно случайно, «Постороннего» Камю, и что-то во мне произошло: я стал думать, как это так — сын не идет на похороны матери? Я его не порицал, я просто почувствовал, что Камю находится на каком-то уровне духовности, который мне недоступен, и вероятно именно тогда во мне и начался процесс, малопомалу вытягивавший меня из привычного окружения... И тут я открыл для себя кино — не только то, которое мы смотрели в соседнем кинотеатре, которое было для нас больше, чем жизнь, которое формировало наши вкусы, наш образ жизни и, если можно так сказать, образ чувства (один мой знакомый говорил, что наше поколение измеряло свой женский идеал по объему бюста Мерилин Монро), — но и то, что можно делать собственными руками. В результате я снял любительский фильм и сразу же получил за него премию, а потом отец отвел меня к своему и вашему приятелю Шибе Крвавцу, я стал его ассистентом, продолжая учиться в гимназии. А когда получил аттестат зрелости, отец от греха подальше решил отправить меня в Прагу, где у него жила сестра. Это был семьдесят третий год, и я вдруг оказался в сердцевине Европы, в центре европейской цивилизации, в городе-музее... Это было шоком для моего южного, балканского темперамента. Но мне повезло: у меня был прекрасный учитель — Отакар Вавра, у меня были такие старшие



Кинорежиссер Эмир Кустурица, он же — гитарист рок-ансамбля «Курить запрещается»

друзья, как Иржи Менцель, у меня была возможность одновременно видеть все то, что приходило с Востока и с Запада, в отличие от многих моих коллег, которые ориентированы либо в одну, либо в другую сторону. Я видел все фильмы Шукшина, Тарковского, Никиты Михалкова, я читал советскую литературу, я путешествовал куда хотел... Это очень помогло мне, больше того, все это — как и книги Гоголя, как и фильмы Ренуара, на которых я воспитан,— все это осталось во мне... В Праге я научился культуре, и это было главное. Я стал снимать свои фильмы — сначала короткометражки, а потом — уже вместе с писателем Абдулахом Сидраном — «Долли Белл».

●

Надо сказать, что югославская критика не сразу заметила в полнометражном первенце Кустурицы новый взгляд на повседневность, на банальность обыденности, на невнятную, точно бормотание, поэзию подробностей: на фестивале в Пуле «Золотую арену» получил не Кустурица, а писатель Сидран — «за поэтичность и лаконизм», не более того. И только успех в Венеции обратил внимание на дебютанта.

Э. Кустурица. Венеция — это самое дорогое событие в моей жизни. Когда

фильм послали на фестиваль, я служил в армии, и меня прямо из казармы отправили в Лидо, в самую гущу кинематографического карнавала, открывшего мне некий огромный мир. Там я впервые понял, наверное, что кино делается не только для себя. И потому, наверное, я никогда уже не смогу снять такой искренний фильм, как «Помнишь ли Долли Белл?», ибо такие вещи никогда не повторяются, все постепенно становится глубже, конструктивнее, но той чистоты, что бывает в дебюте, уже не будет...

●

Этот фильм о медленном, незаметном угасании провинциального балканского «менталитета», на который неуклонно надвигаются шестидесятые годы — рок-н-ролл, американские боевики, первые ласточки «сексуальной» революции, «сладкая жизнь» невесть откуда взявшихся новых богатеев, поглядывающих свысока на обитателей традиционных патриархальных мусульманских «махалля», где еще ютится всякий рабочий и не очень рабочий люд,— был не только первым незаемным югославским ретро-фильмом. Не столь еще далекие шестидесятые были увидены глазами странного паренька, переживающего первые сложности жизни: классовую рознь и социальную демагогию, странные и двуличные поступки взрослых, распад семьи, первую любовь, мир городского «дна»...

Э. Кустурица. Это скорее автобиография всего поколения, даже нескольких. Мы с Сидраном росли в этом городском пейзаже, и память о шестидесятых у нас общая, хотя он на десять лет старше меня, и не только память, но понимание того, что тогда происходил перелом в сознании: мы подвергали сомнению догматы наших отцов, привычные тезисы и лозунги. Они их произносили, не задумываясь, а мы хотели почувствовать смысл каждого из них. Мы пробовали вступить в диалог с нашими отцами, а они не были готовы к нему, они боялись слов. И не случайно герой этого фильма — почти ребенок, который открывает жизнь «впервые»,— формулирует для себя самого свое отношение к отцу, к его героической биографии и постылому настоящему, к семье, к матери, к любовнице отца, к друзьям, наконец, к собственным своим поступкам... Причем обостренная восприимчивость ребенка сообщает этим проблемам особую остроту и напряженность. Сказанное относится не только к «Помнишь ли Долли Белл?», но и к «Отцу в командировке», и к тому фильму, который я сейчас снимаю («Дом для повешения».— *М.Ч.*); мне кажется, что в детях скрыта тайна всей человеческой жизни, ибо каждую эмоцию они переживают предельно искренне, не озадачивая себя никакими рациональными, чисто логическими вопросами. Я вспоминаю один из самых искренних фильмов о войне — «Иваново детство»: его пронзительность может быть объяснима тем, что мы никогда прежде не видели войну глазами ребенка... Все это в каком-то смысле облегчает мне выбор средств выражения — и поэтики, и драматургии рассказа — я не связан жесткими логическими мотивировками, я просто перевожу взгляд ребенка с одной ситуации на другую, и они как бы сами собой складываются в нечто органичное...

●

Впрочем, будь герои Кустурицы просто детьми, просто «чистыми листами», на которых история, жизнь, судьба записывают свои приговоры, иллюзии, разочарования, ни «Долли Белл», ни «Отец» все-таки не вышли бы за пределы хорошо скроенного детского кинематографа. Между тем та обостренность детского взгляда, о которой упомянул Эмир, возводится в фильмах в условную степень: герой первой картины старательно и не без успеха воспитывает в себе гипнотические способности, пытаясь даже воздействовать на окружающих, как бы освобождая их от скованности и привычного лицемерия; герою «Отца...» уже не нужно в себе ничего воспитывать — он от рождения наделен качеством, казалось бы, абсолютно бессмысленным — лунатизмом,— но свойство это, тем не менее, выделяет его из круга ровесников, родных и знакомых. Оно сообщает его способу общения с миром куда более важное и глубокое значение: страшные и непонятные события конца сороковых годов преломляются в этой оптике причудливо и таинственно. Еще более отчетлива нездешность героев Кустурицы в его последней картине, криминальной истории о массовой продаже цыганских детей из Югославии итальянскими мафиози (об этом широко и тревожно пишет югославская пресса),— и здесь паренек из Скопле, оказавшийся в самом центре событий, наделен свойством передвигать предметы взглядом, свойством телекинеза... И это естественное

переплетение обыденности и ирреальности скорее всего и оказывается ключом к фильмам Кустурицы.

Э. Кустурица. Наш писатель Иво Андрич говорил когда-то, что он изо всех сил придерживается реальности, чтобы время от времени убегать от нее сломя голову. Эта максима и про меня. Когда я пишу сценарий, я стараюсь, чтобы все в нем было приземлено до последней степени, но чтобы какой-то слой этой реальности мог вдруг испариться и взмыть в небо. Вот этот круговорот воды в природе — лед тает, земля становится влажной, ее нагревают солнечные лучи, влага испаряется, собирается в тучи, превращается в дождь, падает на землю, замерзает — и есть круговорот самого настоящего реализма. Реализма, который не хочет остаться натурализмом, остаться на уровне фактографии или же превращаться в жанровое искусство. А я не люблю жанр. Говоря короче, мой реализм — это спиритуализм, рождающийся из натурализма. Мне кажется, самая серьезная ошибка — это отождествление реализма как эстетической категории и реальности. Реальность — это нечто еще не воспринятое, это еще не реализм, реализм — это реальность претворенная, уходящая в небо... И в то же самое время даже самый высокий реализм — ничто без невозделанной реальности. Потому-то я и не люблю жанр, что за ним ничего нет живого, потому что это слишком узкий взгляд на жизнь. Мне кажется, можно сказать иначе — это жизнь, не прожитая художником, не ставшая переживанием. Это не значит, что я не могу смотреть, скажем, американские криминальные фильмы или смешные комедии, в которых всегда можно найти какой-то изыск: как-никак все мое детство прошло в кинотеатре, где только эти фильмы и показывали, и какой-то след они во мне наверняка оставили... Но к искусству они имеют отношение очень и очень отдаленное, схематизируя жизнь, раскладывая ее по полочкам, строго дозируя: вот здесь — добро, а здесь — зло. Это не дает возможности понять жизнь, понять себя самого. Я думаю, что каждый человек каким-то образом и добр, и зол, и благороден, и подл. И я людей не сужу, искусство не должно судить, оно обязано их понять... Все мои герои живут в обстоятельствах безнравственных, все они нарушают евангельские заповеди, а я их все равно люблю... В «Отце...» у меня есть двое мужчин, вроде бы противостоящих друг другу: один судья, другой жертва, и, кажется, их все разделяет, и кажется, что каждый страдает по-своему, а на самом деле они почти близнецы, они одной крови, просто исторический омут, из которого им обоим не выбраться, навязывает каждому собственную роль... Разумеется, существуют гады, вину которых не искупить никаким искусством, никаким, даже самым великим, художественным произведением, но это не мои герои. Я говорю о людях, у которых не было возможности развить свои слабости до бесчеловечной степени, о людях с нормальными потребностями, возможностями, характерами, и я их люблю. Эта любовь — главное условие, без которого я не мог бы снять фильм, ведь я не могу презирать своих героев, оскорблять их... Мне кажется, что у вас, в России, это должно быть даже более понятно, чем у нас. Я имею в виду того же Шукшина, особенно первые его фильмы, в которых очень странным образом переплетаются грубость и нежность, родственность (все его герои — родня, братья, сестры) и фатализм, ностальгия и юмор... Я понимаю, что это достаточно странная комбинация, но она свойственна — в той или иной степени — славянским кинематографиям, славянским культурам, славянским темпераментам... Хотя он из Сибири, а я из Боснии и на первый взгляд нет в наших краях ничего общего...

●

В этих краях и в самом деле нет ничего общего. В горной Боснии смешались культуры и темпераменты всех народов, бродивших по извечно немирным Балканам, оставивших свой след в языке, мелодиях, обычаях, обрядах, где родился и создал свою собственную, не похожую ни на что культуру особый народ — «мусульмане», славяне по крови, магометане по религии, образу жизни, нравственным ценностям. Этот симбиоз очевиден и в имени моего собеседника — Эмир, и в фамилии его — Кустурица, что значит по-сербски «тесак» или другой какой-нибудь большой и щербатый нож. Эта культура создала свою великую прозу и нобелевского лауреата Иво Андрича, и вечного претендента на эту премию Мешу Селимовича, всю свою долгую литературную жизнь описывавших, открывавших, объяснявших миру и самим себе этот феномен, этот демографический, этнографический, конфессиональный каприз истории, осуществившийся в боснийских

горах. И только кинематограф до сих пор проходил мимо этого феномена, если не считать нескольких достаточно плоских иллюстраций к романам и рассказам сараевских прозаиков. И здесь, наверное, вторая причина неожиданной и всеобщей популярности фильмов Кустурицы, открывшего культуру своих соплеменников на экране.

Э. Кустурица. Честно говоря, сам я этого не видел, даже не подозревал, мне открыл это Милош Форман, когда прочел сценарий «Дом для повешения» (кстати, именно Форман был председателем каннского жюри, присудившего «Отцу...» «Большую пальмовую ветвь»), как это все связано со всеобщим стремлением к универсальности, о которой все сейчас тоскуют, которую пытаются сконструировать, смонтировать. А здесь она родилась сама собой, правда, для этого потребовалось полтысячелетия. Попробую объяснить. Я родился на окраине, где в радиусе трехсот метров стоят четыре храма: католический, православный, мусульманский, синагога. Стоят на земле, которая не родит ничего, кроме сливы. На земле, по которой шли все завоеватели нового времени. И эта общая христианско-мусульманско-иудаистская культура родилась как потребность в защите от враждебного внешнего мира, как культура долины, из которой нет выхода... Если вы были в Сараево, вы могли видеть: когда на вокзал приходит поезд, то он должен уйти обратно, чтобы на его место мог прийти другой, ибо из этой долины нет выхода, она в каком-то смысле и начало, и конец обитаемого мира. Из этого поистине универсального мира родом Андрич, я его уже вспоминал. И, раз уж я об этом, скажу, не дожидаясь вопроса: никто еще не пытался перенести на экран его великий роман «Мост на Дрине», а когда я получил премию в Канне, у меня появился шанс, и идеей экранизации заинтересовался продюсер Гарри Зальцман. Потом я написал сценарий, он прочитал и сказал: «Из этого можно сделать «Унесенные ветром». И тогда я понял, что «Моста» не будет и на этот раз, ибо костюмный фильм — не для меня. А это мог бы быть югославский «Рублев», фильм о юности нации, трагическое полотно рождения национальной гордости, со всеми ее нелепостями и возвышенной патетикой. Но этот фильм должен был бы звучать по-сербски, а не по-английски, и актеры в нем должны быть югославские, а не американские. Иначе он просто погиб бы. А только югославским этот фильм быть не может — слишком дорого: миллионы и миллионы долларов. И потому я очень скептически отношусь к мысли о том, что картина эта вообще когда-либо сможет быть осуществлена. И я вернулся к тому, что могу делать сам, с друзьями, к фильмам скромным, простым, «теплым». И снимаю сейчас — в Скопле, в Любляне и в Италии — «Дом для повешения» по сценарию Гордана Михича, снова о людях, живущих на грани дозволенного, о людях, эту грань переступивших, о преступлении и каре, о том, как зыбки понятия в современном мире, о людях примитивных и гордых — ворах, попрошайках, мошенниках, о законах цыганского табора, не изменившихся за тысячелетие и с необыкновенной легкостью вписывающихся в наше индустриальное, назовем его так, общество... Я снова пытаюсь найти в жизни этих людей какую-то забавную, человеческую, душевную ноту, те свойства характера, которые позволяют хоть как-то скрасить их нелегкое существование... А потом будет еще один фильм, может быть, в Америке, куда я поеду преподавать кинорежиссуру в одном из университетов. Но пока об этом проекте говорить рано. А в перерывах...

М. Черненко. А в перерывах вы играете на бас-гитаре?

Э. Кустурица. На бас-гитаре в группе, которая называется «Курить запрещается», из которой я не намерен уходить, ибо на эстраде я себя чувствую куда лучше, чем на съемочной площадке, так как рок сегодня — это больше, чем музыка, его место в культуре можно сравнить лишь с тем, что в античности занимал театр. Можете себе представить десять-пятнадцать-двадцать тысяч людей на стадионе, охваченных одним ритмом, одной эмоцией, одной мелодией, одновременно переживающих катарсис... Можете себе представить?...

На фестивальных орбитах

А. Клецкин

От интереса к пониманию

Еще не так давно понятие «фестиваль» почти автоматически сочеталось в сознании поклонников кино с понятием «событие». Сегодня к фестивалям привыкли, у читателей все меньше в чести фестивальные репортажи и все больше — фестивальные анализы и размышления. Другими словами, фестивали все чаще воспринимаются как часть кинопроцесса, помогающая лучше осознать проблемы и тенденции развития киноискусства.

Сказанное вызвано конкретным XIX международным фестивалем документальных фильмов в Нионе, который, на мой взгляд, служит убедительным доказательством плодотворности указанной тенденции.

Нион на нашей кинокарте пока и с лупой, пожалуй, не разглядишь, тем более что и не на всякой карте Швейцарии его отыщешь, но хочу надеяться, что этот маленький живописный городок на берегу Женевского озера станет столь же привычным адресом для наших документалистов, как Лейпциг или Оберхаузен, хотя фестиваль здесь носит совершенно иной характер, никак с ними не конкурирует, зато прекрасно их дополняет.

Причина появления автора этих строк в Нионе имеет принципиальное значение для характеристики именно XIX киносмотра. Она, эта причина, впрямую связана с процессами общественной перестройки в нашей стране и ее резонансом в мире. Сказано об этом не потому, что нынче так принято, а потому, что это на самом деле так.

Жил себе и жил восемнадцать лет фестиваль, лишь однажды случайно были на нем советские фильмы, но прошли незаметно, и фестиваль без них, в общем, обходился. И вдруг все изменилось: готовясь к XIX фестивалю, его организаторы приложили поистине огромные усилия, чтобы советское документальное кино было на нем не просто представлено, но стало его главной отличительной чертой.

Целый месяц летом 1987 года провели в Советском Союзе директор Нионского фестиваля Эрика де Хадельн, руководитель Западноберлинского фестиваля Мориц де Хадельн и киновед Ганс-Иоахим Шлегель, человек на Западе, пожалуй, в наибольшей мере знающий советское документальное кино. Втроем они отобрали советскую программу на конкурс и буквально исследовали кинодокументалистику Советской Прибалтики, проведя в просмотровых залах Таллина, Риги и Вильнюса более восьмидесяти часов, просмотрев более 200 фильмов и отобрав обширный информационный материал об истории, тенденциях развития и мастерах документального кино трех республик. В результате была сформирована двадцатичетырехчасовая ретроспектива, охватившая практически все характерное в прибалтийской кинодокументалистике, начиная с 1912 года и до наших дней (при этом надо признать, что сделанный ими выбор по существу мало отличался от выбора, который могли бы предложить сами хозяева). Кроме того, они активно участвовали в работе XV Московского международного кинофестиваля (Эрика де Хадельн — в качестве члена жюри короткометражных фильмов).

Насколько серьезна и высокопрофессиональна была селекционная работа организаторов фестиваля у нас в стране, мы до конца поняли, когда через два с половиной месяца нам вручили в Нионе прекрасно изданный каталог ретроспективы на французском, немецком и английском языках, дающий ясное представление не только о фильмах ретроспективы, но и о документальном кино каждой республики в целом и о его ведущих мастерах. При этом прибалтийская ретроспектива была единственной кинопрограммой, вообще — единственным ме-

роприятием, дополнявшим конкурсную программу. Для нее было выделено специальное, свободное от конкурсного показа время, по продолжительности равнявшееся половине времени, выделенного для конкурсных фильмов. Кроме того, хозяева фестиваля предусмотрели участие в фестивале кинематографистов всех трех республик, в том числе кинокритиков. Таким образом, международная аудитория получила возможность как в ходе регулярно проводившихся пресс-конференций, так и вне их соотнести свое впечатление от виденного с компетентно изложенными фактами истории и анализом тенденций развития отдельных мастеров и национальных киношкол в целом.

Словом, нам пришлось с благодарностью и с сожалением признать, что сами мы таких представительных ретроспектив своих студий даже внутри страны не организовывали, да и не видели, не говоря уже о выпуске таких каталогов (и в такие сроки!).

Правда, и для нионцев такой массированный показ советских фильмов тоже не был повседневным событием. Недаром «Газетт де Лозанн» для своей информации об этом выбрала заголовок «Мировая премьера». Действительно, подобных ретроспектив западный мир не знал и, повторюсь, не очень в них, по-видимому, нуждался.

Другое дело теперь, когда, с одной стороны, интерес к нашей стране в мире, можно сказать без преувеличения, огромен, а с другой стороны, учитывая, что мы, мягко говоря, до сих пор не прилагали особых усилий, чтобы сделать широкодоступными наши духовные богатства, особенно когда речь идет об отдельных регионах или не самых распространенных видах искусства, таких, скажем, как искусство кинопублицистики, вдруг появилась возможность делать чуть ли не сенсационные открытия, во всяком случае — такие, о которых перед этим не подозревали и сами открыватели.

«Я не имею никакого представления,— написал Мориц де Хадельн в каталоге ретроспективы,— как эти документальные фильмы будут восприняты на нашем фестивале. Но мы уверены, что сделали большие открытия... Документальное кино в прибалтийских республиках в любом случае принадлежит к лучшему, что в этой области можно увидеть в Советском Союзе. По своим качествам оно равноценно лучшим западным школам, более того, прибалтийские ленты отличаются уходом от линейных повествовательных структур и большей свободой в поисках киноязыка».

А швейцарское информационное агентство SDA накануне открытия киносмотра передало такое заявление: «Они (организаторы.— *А. К.*) убеждены, что благодаря ретроспективе XIX фестиваль документальных фильмов в Нионе приобретает политическое и историческое значение, которое далеко выходит за привычные рамки».

Думаю, что М. де Хадельн и его коллеги все же знали, на что идут, принимая очень ответственное и для себя решение о таком широком показе фильмов трех советских республик: ведь речь шла о престиже фестиваля и их собственном профессиональном престиже. Дело в том, что в Нион фильмы не присылают, их отбирают организаторы, фамилии которых указаны на первой странице программы фестиваля (почему бы, кстати, и нам не указывать на Московском фестивале состав отборочной комиссии? Больше было бы уважения и больше ответственности). А если учесть, что на фестивале в Нионе собирается международная кинокритика высшей пробы, представляющая наиболее репрезентативную кинопрессу, то неудачная программа фильмов может иметь самые печальные последствия и для фестиваля, и для ответственных за селекцию программы.

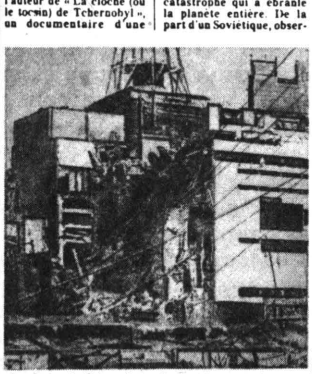
Организаторы фестиваля рассчитывали на живой интерес к тому, что происходит в нашем обществе, и на то, что представленная программа фильмов сможет этот интерес удовлетворить, показав нашу жизнь изнутри с такой подлинностью и глубиной, какую хотела бы увидеть многоопытная аудитория нионской Аулы.

О том, как оправдались эти надежды хозяев, проще всего, наверно, судить по прессе. Очевидно, основательные статьи появятся позже, пока в моем распоряжении тридцать публикаций швейцарской печати, появившихся в дни киносмотра на французском, немецком и итальянском языках. Двадцать четыре из них даже своими заголовками связаны с показом советской программы, выделяя ее как главное событие фестиваля. Чаще всего в них мелькают два слова: «успех» и написанное латинскими буквами русское «гласность». И еще подчеркивается факт приглашения всей прибалтийской ретроспективы на Западноберлинский фе-

Festival documentaire de Nyon

Tchernobyl vu par les Soviétiques

Rollan Serguenienko est l'auteur de « La cloche (ou le tocsin) de Tchernobyl », un documentaire d'une heure et demie sur la catastrophe qui a ébranlé la planète entière. De la part d'un Soviétique, observant un événement de cette taille, on attendait un film majeur, véritable remise en cause d'une politique énergétique catastrophique, puisqu'elle semblait traiter l'atome avec une légèreté confondante. L'enquête et le procès ont établi des responsabilités que le film, implicitement, explique, mais qu'il ne désigne pas carrément.



« La cloche de Tchernobyl » : l'usine d'un peu plus près. Manque toutefois la véhémence de ton que la catastrophe appelait.

Tout d'abord, c'est la surprise totale, comme si les Ukrainiens et les Soviétiques en général tombaient de haut, et n'avaient pas imaginé que le pire pouvait arriver. Ensuite — et ce n'est pas à proprement parler une réaction typiquement soviétique : devant la catastrophe, on s'est trouvé sans réaction immédiate et terriblement démuni devant la nouvelle situation créée. Les témoignages

Con documentari provenienti dalle Repubbliche baltiche

Aspetti inediti a Nyon della glasnost sovietica

L'importanza considerevole tanto sul piano cinematografico che politico della retrospettiva consacrata ai documentari delle Repubbliche baltiche dal Festival del film documentario di Nyon, ha avuto ripercussioni anche a Berlino. Infatti gli organizzatori del Festival internazionale del cinema di Berlino hanno invitato la totalità di questa retrospettiva nel programma della sezione «panorama» del Festival berlinese che si terrà nel febbraio dell'88.

La selezione e la documentazione di questa retrospettiva

Baltische Dokumentarfilme oder: Der Mut zur Reue

Nach den grossen Filmfestivals in Berlin, Cannes, Locarno hat auch das kleine, aber in den einschlägigen Kreisen anerkannte Dokumentarfilmfestival von Nyon auf «Glasnost» im sowjetischen Filmschaffen gesetzt. ... formen eingeleitet, welche die einseitige Abhängigkeit vom Staat respektive der Partei sowie entsprechende Missbräuche durch die Einführung von Prinzipien des Marktes, der Dezentralisierung und der Subsidiarität einschrän... Freigabe von über 60 Filmen erwirkt. Mehrere der rehabilitierten Werke wurden in diesem Jahr an internationalen Festivals gezeigt und von kommerziellen Verleihern übernommen, darunter Elem Klimows «Abschied von

Triumph für die Sowjetrepubliken

Die russischen Filmemacher heimsten in Nyon alle Preise ein

NYON – Das Verdikt der drei Jurys, der internationalen Jury, der ökumenischen Jury sowie der Publikumsjury, war so eindeutig wie noch nie in der Geschichte des Internationalen Dokumentarfilm-Festivals von Nyon, das dieses Jahr zum 19. Male stattgefunden hat: Alle ersten Preise gingen an Filmemacher Herz Frank aus der Sowjetrepublik Lettland für seinen Film «Das jüngste Gericht» über einen zum Tode verurteilten Doppelmörder.

Überhaupt standen die drei Sowjetrepubliken des Baltikums, also Estland, Lettland und Litauen, im Mittelpunkt des Interesses. Ihrem Dokumentarfilm-

Von Hans M. Eichenlaub

schaffen galt die Retrospektive, die gegen 50 Filmtitel umfasste, Dokumente, die in der Regel zum erstenmal ausserhalb der Sowjetunion gezeigt wurden. Doch nicht nur der «Goldene Sesterz», eine Reminiszenz an die römische Vergangenheit des Städtchens am Genfersee, ging in die Sowjetunion, sondern auch einer der drei «Silber-Sesterzen», und zwar für «Die Glocke von Tschernobyl» von Rollan Sergienko, ein Film, dessen Dreharbeiten bereits einen Monat nach der Katastrophe in Angriff genommen wurden. Ein Film, der nach seiner Präsentation im Rahmen der Berliner Filmfestspiele 1987 seither im Westen nie mehr zu sehen war. Zudem ehrte das Festival die baltischen Filmschaffenden – gewissermassen kollektiv – mit je einem «Ehren-Sesterz» pro Republik.

Ein Fenster zur Welt

Wie bei keinem anderen Festival entsteht bei mir in Nyon immer wieder der Eindruck, Dokumentarfilme seien so etwas wie Reisevehikel, die Leinwand des Festivals somit eine Art Fenster zur Welt. Ein Fenster, das Einblicke in Länder ermöglicht, wo man sonst kaum hinreisen würde, und Begegnungen mit Menschen und Schicksalen, die man sonst kaum je kennenlernen würde. Dieses Jahr nun etwa jene Kirchenleute in Peru, Kolumbien, Venezuela und Brasilien, die sich auf die Seite der Armen und Ärmsten geschlagen haben im Film «Deus e'um Fuego» («Die Flamme Gottes») des Brasilianers Geraldo Sarno.

Schliesslich gab es auch faszinierende Begegnungen mit Filmschaffenden: Ich denke an Robbe de Herts Porträt des belgischen Dokumentarfilmpioniers Henri Storck, der vor kurzem seinen 80. Geburtstag feierte, und der in früheren Jahren immer auch wieder Gast in Nyon war. Auch wenn das Themenspektrum dieses 19. Festivals von Nyon äusserst variantenreich und das Programm somit interessant war, so fällt doch auf, dass im formalen Bereich kaum Aufregendes zu sehen war, der reportagehafte Stil dominierte

an: Der Film sei in Genf schon zwei Wochen lang zu sehen gewesen. Und zudem sei er ja auf Videokassette beim Schweizer Filmzentrum zu sehen, das in Nyon mit einem Stand vertreten war. Nur fehlte dort jeder Hinweis auf Dindos Film. Wie also soll ein interessierter amerikanischer Kollege oder ein schwedischer TV-Einkäufer von der Existenz dieses Filmes Kenntnis haben? Item, Dindos Film jedenfalls hätte diesem Festival wohl einen Glanzpunkt verliehen.

Von den Wettbewerbsfilmen seien zwei herausgegriffen. Hans-Ulrich Schlumpf führt uns in herkömmliche Arbeit des Typographen, den Kreislauf des Bleis, die einzelnen Arbeitsabläufe in der Setzerei und in der Mettage.

Faszinierende Bilder

Faszinierende Bilder ebenfalls in «Depending on Heaven» von Peter Entell. Er folgt einer Nomadenfamilie in der inneren Mongolei auf ihrem Weg von Futterplatz zu Futterplatz für die Pferde- und Kuhherden. Schöne Bilder von schönen Menschen in schönen Kleidern mit schönen Tieren und herzigen Kindern in einer schönen Landschaft unter schön blauem Himmel. Nur hat leider der

Aus dem Film «Das jüngste Gericht» von Herz Frank, der den Hauptpreis des Festivals sowie die Preise der ökumenischen Jury und des Publikums erhielt

19e Festival international du film documentaire de Nyon

ESTONIE, LETTONIE ET LITUANIE

Dans le cadre du 19e Festival inter- ... déroule à Nyon du 10 au 17 octobre.

AU CINÉMA

taire, donc également de l'époque d'avant-guerre et de l'ère stalinienne, certains films présentés n'ont pour longtemps même pas eu une distribution à l'intérieur de l'Union soviétique. A côté de la découverte d'un documentaire d'Edouard Tissé, qui deviendra par la suite le cameraman de Sergueï Eisenstein, seront également présentés de nombreux films d'orien-

XIXe Festival international du film documentaire de Nyon

La Baltique sort des brumes

NYON – **Décidément, le pays des Soviets change de look. On bavarde poliment par télé interposée avec les voisins baltes, alors qu'une cargaison de leurs étonnants documentaires, fraîchement dépoussiérés, arrivent enfin en Suisse. Précisément à Nyon, où le XIXe Festival international du film documentaire a ouvert ses portes samedi pour une semaine. Avec une bonne centaine de films dénichés aux quatre coins du monde.**

Hier, leur existence même n'était qu'un vague souvenir relégué dans les frimas du Nord. Aujourd'hui, les républiques baltes, grâce aux miracles conjugués des ondes et de l'assouplissement de la bride en URSS, ont pris forme avec des visages, des mots, des noms. Avec près de 50 films présentés en grande première à Nyon, l'Estonie, la Lettonie et la Lituanie livrent maintenant des témoignages étonnants sur leur histoire mouvementée, leur vie au quotidien, leurs artistes et leurs problèmes socio-politiques.

Samedi, en ouverture de la compétition, «Est-il facile d'être jeune?» (1986) du Letton Juris Podnieks, était présenté comme un document exceptionnel. «Sans doute un des films clés de la «perestroïka» (restructuration), qui oppose à un volontarisme pathétique des images réalistes d'une jeunesse cherchant refuge dans la drogue, les sectes religieuses, la mode punk ou la musique rock. Même les désillusions des soldats rentrant d'Af-

PAR FRANÇOISE DÉRIAZ

films ont une valeur historique et ethnographique évidente. Plus proches, ils contiennent les germes de l'actuel examen au grand jour des profonds malaises sociaux. Il ne faudrait toutefois pas imaginer que le cinéma documentaire balte a fait rive sur les plaies des individus et des républiques. «La pirogue» dépeint, en effet, tout simplement, les secrets de la fabrication d'une barque avec un seul tronc, alors que «Dix minutes de vie» scrute l'expression d'enfants captivés par une représentation théâtrale.

Pour sceller l'événement de l'exportation de leur talent, six réalisateurs et trois critiques baltes sont présents à Nyon durant tout le festival.

Pologne, écologie et religion

Après les pays baltes, au tour de leur voisine, la Pologne. Avec de larges extraits d'une série anglaise retra-

«Est-il facile d'être jeune» de Juris Podniers (Ldd)

стиваль в феврале 1988 года. Учитывая его высокий авторитет, это действительно серьезное признание класса программы.

Неоспоримый успех советского документального кино особенно подчеркнули итоги конкурса — серебряный приз «Колокола Чернобыля» и, говоря спортивным языком, абсолютный результат «Высшего суда», получившего впервые в истории Нионских фестивалей высшие награды *всех трех* независимо друг от друга работающих жюри — международного, зрительского и экуменического.

Главное здесь, может быть, даже не сами по себе награды, во всяком случае, не менее важно то, что именно выделило в наших фильмах жюри своими решениями. Это прежде всего глубокий гуманизм и человечность, которые им присущи органически. Это отметили единодушно и критики, и зрители, и коллеги-документалисты — участники многочисленных дискуссий.

Представляется принципиально важным, что советские фильмы были восприняты как наиболее яркие носители гуманизма. Среднему западному интеллигенту наша программа помогала преодолевать застарелые стереотипы, разглядеть образ человека, заботы и надежды которого близки и понятны, а подход авторов фильмов и художественный язык, на котором все это рассказано, как выясняется, как раз направлены на выявление глубинной сущности человека.

Небольшая, но знаменательная иллюстрация к вопросу об уровне взаимопонимания. В конкурсе Нионского фестиваля участвовал широко известный на Западе фильм «Легко ли быть молодым?». Им открывали фестиваль, о нем много писала пресса, режиссера постоянно окружали заинтересованные люди, но никаких наград фильм тем не менее не получил. Почему? В фестивальных беседах два члена международного жюри свою позицию объясняли так: воевавшие в Афганистане выглядят положительными героями, в чем проглядывается одобрение действий советских войск в Афганистане. А с этим они не могут и не хотят связать свое имя... Обычно упрекающие нас в излишней политической тенденциозности западные интеллигенты за собственной политической предвзятостью и прямолинейностью понимания этого эпизода фильма не увидели или не смогли увидеть самих ребят, всю человеческую сложность драматической и противоречивой политической ситуации. В общем, от интереса до понимания — путь неблизкий, и каждая сторона должна пройти свою часть пути.

Но общая оценка единодушно сводилась к тому, что все три конкурсные советские ленты объединяло стремление актуальные общественные проблемы времени рассмотреть через Человека, увидеть в отдельной личности тревоги, заботы и надежды века. Это было понято и отмечено.

Надо сказать, что XIX Нионский фестиваль дал наглядный материал для выявления разных подходов к материалу и в поиске киноязыка, это был типично «западный» по своей ориентации и составу программы киносмотр.

Принципиальный характер несли ленты, являющиеся экранным социально-историческим исследованием. На экране Ниона их было две: западногерманская — «Фальшивое слово» (режиссеры Катрин Зейболд и Мелани Шпитта) и английская девятичасовая (!) серия «Битва за Польшу» (продюсер Мартин Смит), о которой следует сказать прежде всего.

Созданная для английского телевидения документальная киноистория Польши в XX веке поражает своей основательностью. Безусловно, при очевидном стремлении к объективности она несет на себе заметные следы типичных западных представлений и предрассудков, связанных со спорными, а то и вообще недостаточно изученными явлениями и процессами польской истории нашего века. С этим можно и должно спорить. Но очень неплохо было бы в то же время перенять опыт создания капитальных исследовательских серий по актуальным вопросам новейшей истории, давая при этом зрителю возможность непосредственно знакомиться со зримыми, а потому наиболее эмоциональными документами времени и в диалоге с авторами вырабатывать свою точку зрения на эпоху и отдельные исторические события, чего, честно говоря, наши телевизионные исторические серии почти начисто лишены, поскольку чаще всего представляют что-то вроде иллюстраций к заранее готовым и давно уже не оригинальным, нередко — устаревшим и если не совсем ложным, то, во всяком случае, односторонним тезисам.

Западногерманская лента «Фальшивое слово», созданная немкой и немецкой цыганкой, предъявляет точно документированный и в то же время страстно личностный счет не только истории,

но и современным немцам и западногерманскому государству. Авторов возмущает и то, что страдания цыган при нацизме замалчивают, но больше всего — что у жертв отнимают даже право считаться жертвами, а у выживших — и право на какое-то возмещение нанесенного им ущерба. Современное, считающее себя демократическим и правовым государство, да и общество фактически солидаризируются с нацистами, придерживаясь нацистской версии, что цыган якобы преследовали не по расовым причинам, а просто как уголовных элементов. А уголовник есть уголовник и с точки зрения государственного права, следовательно — расовых преследований и геноцида по отношению к цыганам попросту не было. В фильме неожиданно эмоционально сочетаются строгость и неопровержимость документов, точно подобранных и прокомментированных, с прямым обращением к зрителям: «Вы, немцы, вот что сделали со своими согражданами и делаете вид, что ничего не произошло...»

Наибольшее представительство в конкурсе имели документалисты Соединенных Штатов Америки — семь фильмов. Это была очень сильная и разнообразная программа. Интересно, что в ней, единственной из западных программ, ощущалось последовательное стремление к поискам образности в документальном материале, в этом смысле она оказалась наиболее созвучной нашей. Американские документалисты удивительно убедительно умеют показать, что нет запретных для документального кино тем, если только не бояться предрассудков и суметь найти правильный, не унижающий людей подход к проблеме.

Это особенно хорошо было видно в Нионе в фильмах на темы, привычно называемые у нас «скользкими». В этом смысле удивительной по решению оказалась работа режиссера Фила Цвиклера «Свидетельства и реакции», где в центре внимания — дебаты в городском совете Нью-Йорка по такому щекотливому вопросу, как отношение к гомосексуалистам и лесбиянкам, ставшему чрезвычайно острым в связи с тем, что они являются одним из основных источников распространения СПИДа. Надо ли, например, предусмотреть для них какие-то опознавательные знаки, чтобы предупреждать других людей об угрожающем их здоровью и жизни контакте? Спор в фильме шел по существу не о гомосексуализме или СПИДе, а о другом: как совместить права общества на защиту своей безопасности с правами гражданина на невмешательство в его личную жизнь? Таким образом, проблема болезни становится основой для более глубокого осознания обществом себя.

Для нас здесь существенна не тема (хочется надеяться, что она никогда не станет для нас жизненно актуальной) — подход к ее раскрытию, стремление представить зрителю для его собственных выводов по возможности весь диапазон высказанных в споре аргументов и контраргументов далеко не бесполезны для нас в плане как чисто человеческом, так и профессиональном.

Подобное умение уйти от «клубнички» и выйти на глубокие человеческие проблемы продемонстрировал и канадский режиссер Веверли Шеффер в фильме, название которого можно приблизительно перевести как «Путь к обретению себя». Для режиссера сам фильм, порывающий с основанным на предрассудках умалчиванием глубоко личного, интимного в жизни людей, прежде всего средство борьбы с условиями, в которых становится возможным насилие в семье.

От общего — к частному, а вернее, к общему через частное. Об этом я говорил, привлекая внимание к триаде наших конкурсных картин. В этом тоже проявилась их общность с американской программой. Пожалуй, наиболее убедительно это проявила молодая американка Дженнифер Фокс, воссоздав в фильме «Бейрут. Последний фильм о доме» атмосферу жизни семьи в раздираемом кровавой междоусобицей городе, обитатели которого пытаются существовать среди выстрелов и взрывов так, как будто никакой войны нет, сохранить свой человеческий мир в нечеловеческих условиях. И хотя проблемы и даже стойкость этих обеспеченных людей, имеющих возможность самим решать — оставаться им или уехать, представляются почти кощунственными по сравнению с участью абсолютного большинства жителей Бейрута, у которых нет никакого выбора и никакой возможности выбраться из этого ада, все же нельзя не отметить пусть социально ограниченную, но несомненную человечность, тонко и убедительно выявленную режиссером.

Целую россыпь ярких проявлений человеческих характеров в их разнообразии и единстве продемонстрировала французский режиссер Анни Триго (как много, кстати, талантливых женщин-режиссе-

ров!) в почти трехчасовом фильме «Алло, актерская студия!», посвященном знаменитой школе для профессиональных актеров, основанной Ли Страсбергом, дело которого сегодня продолжают Сидней Поллак, Элиа Казан, Элен Бёрстин и другие. Это фильм не о «звездах» — вчерашних, сегодняшних или завтрашних,— а о нравственной основе, человеческих отношениях людей, увлеченных не просто лицедейством, а выявлением мира человеческой личности и существования этой личности в мире людей. Фильм богат прекрасными по искренности интервью, ослепительными по мастерству актерскими импровизациями. Но для понимания сущности легендарной школы имеет решающее значение предфинальный эпизод: после всех испытаний из множества претендентов в школу принимают только четырех. И надо видеть, с какой искренней радостью приветствуют их успех и те, кому не повезло. Они не поступили в школу, но урок присущей ей доброжелательности и актерского братства ими уже усвоен. Фильмом и его героями трудно не увлечься, и остается только надеяться, что он каким-то образом (чудом?) попадет и на наши экраны (как, впрочем, и многие другие ленты нионской программы).

Интересом к человеческой личности запомнился в Нионе и ряд картин других стран. Из Австралии, например, прибыл фильм режиссера Кертиса Леви «Белая обезьяна», о белом священнике Брайане Горе, работающем среди темнокожего населения горных районов Филиппин. Он пытается защитить свою паству от произвола плантаторов и армии, спасти от голода, постоянной угрозы арестов, высылки, а то и гибели от руки подосланного убийцы. Авторы сумели дать почувствовать, что героя и его подопечных связывают не покровительственность, с одной стороны, и приниженное почитание — с другой, а подлинно человеческое уважение и доверие друг к другу. И не важно, что Гор из совсем другого мира, а они живут почти первобытной жизнью. Главное: Гор и они — люди.

Конкурсный экран Нионского фестиваля, как видите, нес в себе достаточно мощный гуманистический заряд. Однако рядом с тем бесстрашием, с которым идут навстречу важнейшим вопросам человеческого бытия Герц Франк в «Высшем суде» и авторы фильма «Колокол Чернобыля», все остальное на экране Ниона-87, примечательное само по себе, как бы теряло в своей значительности. Это было порой, может быть, даже и не совсем справедливо, но чувства, как известно, далеко не всегда в ладу с логикой.

Наших западных коллег, судя по их высказываниям, поражала сама готовность нашего кино резко сокращать дистанцию между экраном и жизнью, между авторами и героями и находить при этом моральное равновесие между интимностью человеческих контактов в ходе съемок и публичностью существования людей на экране.

Мы-то сами знаем, что эти черты, засвидетельствованные в Нионе советской конкурсной и внеконкурсной программой, отнюдь не столь уж характерны для нашей массовой документальной кинопродукции. Тем более, на мой взгляд, важно зафиксировать, что именно они, при взгляде со стороны, воспринимаются как знаменательные, отличающие нашу документалистику от других и, в значительной степени, определяющие ее место в мировом кинопроцессе. Нам совсем не обязательно воспринимать это как истину в последней инстанции, но полезно учитывать в наших раздумьях о настоящем и будущем советского документального кино.

На основании кратких фестивальных встреч и поездок, как бы насыщены они ни были, нельзя всерьез судить о процессах, происходящих сейчас в мировом документальном кино. Это требует углубленного систематического исследования. Зато такие впечатления почти всегда дают стимулы для свежего взгляда на самих себя и собственные проблемы.

Нельзя было, скажем, находясь в Нионе, не думать о нашем Московском международном фестивале, особенно о его смотре короткометражных фильмов. Стало еще яснее, что формула «короткометражное кино» для современного фестиваля устарело, что, оказывается, при правильной, соответствующей нынешним стандартам и техническим возможностям организации дела можно с ограниченным кругом людей и достаточно скромными средствами создать условия для работы, пока для нас при гораздо большем количестве сотрудников и средств, если и не недостижимые, то уж, по крайней мере, недостигнутые.

Это начинается уже с отбора фильмов (кстати, девиз фестиваля «Меньше и лучше!»). Появление каждого из них в программе для организаторов определяется

его качествами, а не какими-то привходящими обстоятельствами. Само по себе представительство в Нионе, похоже, никого особенно не заботит, разве что с точки зрения организационной — сколько понадобится флагштоков. А авторитет фестиваля — это качество программы фильмов.

Полное отсутствие престижных мероприятий, в которых обязательно надо участвовать. Зато максимальные усилия, чтобы создать все условия для неформального и делового общения. Особенно важно отметить оперативную информацию в целом по всей фестивальной программе и дополнительно по каждому фильму непосредственно перед его показом, по всей фестивальной жизни — вплоть до меню и цен в фестивальном кафе. Это обеспечивается, мне показалось, четырьми-пятью людьми, вооруженными техникой вполне доступной и у нас.

Как не отметить отсутствие необходимости для участников тащить с собой яуфы с пленкой, поскольку уже несколько лет существует переносная аппаратура для демонстрации видеофильмов на киноэкран, которым пользуются в кинотеатрах, обеспечивающая нормальное качество изображения. Таким образом, не нужны специальные залы для показа видеофильмов и нет препятствий для их участия в конкурсе кинофильмов.

В Нионе было немало предложений о приобретении наших фильмов и программы в целом. А мы в ответ только благодарили и разводили руками и, не имея никаких полномочий, адресовали в «Совэкспортфильм». На что, уже в свою очередь, разводили руками наши собеседники. Между тем в программе фестиваля (в фильмографической справке каждого фильма, включая и фильмы социалистических стран, кроме нашей) указывалось название прокатной организации, ее адрес, телефон, а то и телекс. И, по моим наблюдениям, эти сведения во время фестиваля достаточно широко использовались. Словом, не только во внутрисоюзном, но и в международном плане наш сервис упорно продолжает настаивать на своей знаменитой ненавязчивости.

Конечно, мы испытываем искреннюю благодарность организаторам Нионского и Западноберлинского фестивалей за большую работу по широкой и квалифицированной пропаганде советского документального кино. Только не пойму, почему это для них оказывается более важным и даже близким делом, чем для нас самих?

Наше документальное кино за рубежом знают, мягко говоря, на редкость фрагментарно. Об этом, например, с сожалением сообщает западногерманский исследователь Вильгельм Рот, который при создании своей книги «Документальное кино после 1960 года» не смог получить необходимой информации, особенно о национальных студиях, и мы в этом своде современной мировой кинодокументалистики представлены минимально. А в результате наши лучшие фильмы не делают свое кровное дело — не способствуют увеличению в мире знания о нас, понимания нашего общества, его жизни и ценностей, росту взаимопонимания народов, в чем возможности кинодокументалистики благодаря ее документальной природе исключительно велики и незаменимы.

Нион — Рига

В номерах второго полугодия

Репортажи с крупнейших международных кинофестивалей в Западном Берлине, Белграде, Карловых Варах, Оберхаузене, Кракове и Ташкенте.

Ракурс

Александр Брагинский

Дантон живет в гостинице «Россия»

Так уж повелось на международных кинофестивалях: всемирно известных актеров буквально раздирают на части. Жерар Депардье не стал исключением из этого правила. Еще до приезда Депардье вокруг него образовалась некая аура таинственности — ждать, не ждать? А когда стало известно, что приехал-таки, шли бесконечные толки, где живет «звезда» — в «Москве», в «России», в «Совинцентре»? Потом было установлено: в «России», но знать — это еще полдела, главное — как-то войти в контакт, а телефон упорно молчал. Перехватить его в холле было так же трудно, как подойти к окруженному толпой Пеле после футбольного матча. Порой казалось, что он даже выглядел чуть растерянно, хотя вроде бы и должен был привыкнуть к статусу «звезды».

Издалека бросались в глаза его недельная борода («Готовлюсь к новому фильму») да полное безразличие к условностям этикета. Свой расхристанный вид Депардье сохранил даже на приеме в посольстве по случаю национального праздника Франции Дня 14 июля.

Я было совсем отчаялся взять интервью, да помог режиссер Франсис Вебер: «Я вас познакомлю. Остальное будет зависеть от вас».

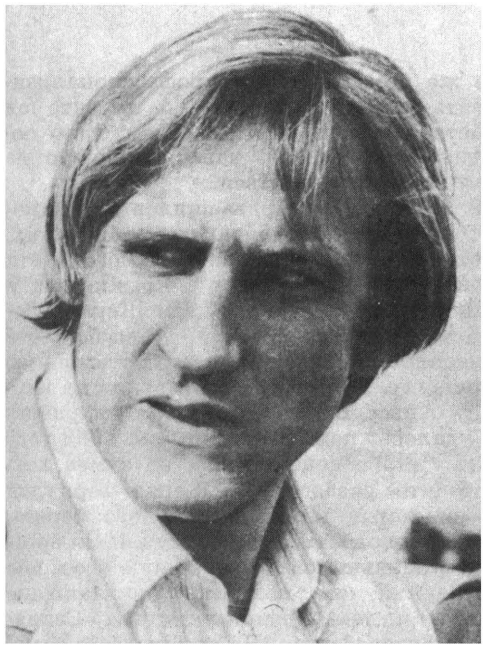
Так и получилось. Слово Вебера, видимо, много значило для Депардье: его рукопожатие было неожиданно крепким. Депардье сказал: «Идемте», — и мы оказались в его полулюксе, куда все время кто-то рвался, пока хозяин не запер дверь. Впрочем, ощущения покоя таким образом он все же не добился: над нами, словно дамоклов меч, висели камеры телевидения, перед которыми артиста должны были вот-вот интервьюировать. Хорошо еще, что горничная, добрая душа, принесла ему чай (как он заказал его, как сумел выскользнуть из номера — остается загадкой). Беседуя со мной и корреспондентом «Спутника кинофестиваля», он прихлебывал из стакана, хотя мне почему-то показалось, что предпочел бы чаю доброе французское вино...

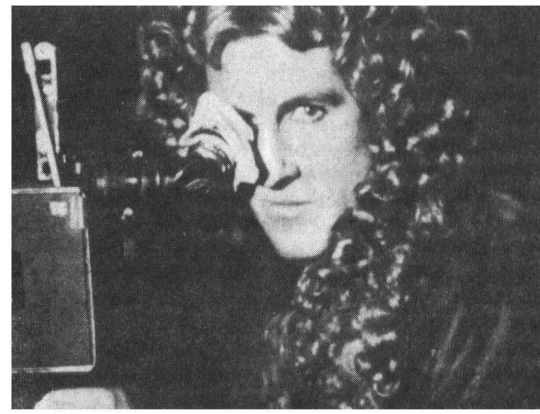
Жерар Депардье в жизни — это почти два метра роста, киловольты энергии, заключенные в мощном стодвадцатикилограммовом теле. Зная о его бурном детстве, я легко представил его главарем мальчишеской стаи, заводилой эскапад в приключениях далеко не всегда безобидного свойства. Где-то раньше я читал, что уже двенадцатилетним подростком он весил 63 килограмма и все считали его гораздо старше своих лет...

Но что же, собственно, мне было известно о периоде жизни Жерара Депардье, предшествующем его первому крупному успеху в кино в 1974 году, когда он снялся в фильме Бертрана Блие «Вальсирующие»?

•

Жерар Депардье родился 27 декабря 1948 года в Шатору, что в 250 километрах южнее Парижа, крупном железнодорожном и промышленном центре департамента Эндр, который в пятидесятые годы был наводнен американскими солдатами, поскольку именно там располагалась штаб-квартира натовских войск. Семья была многодетная, неблагополучная. Отец пил, ссорился с матерью, на детей не обращал внимания. Те росли на улице. Жерар был третьим из шести детей папаши Депардье, кровельщика, так и оставшегося в душе крестьянином, затерявшимся в большом городе. Тетки Жерара жили поблизости, в Эгиренде, где Жерар обычно и проводил лето. Вынужденное безделье провоцировало Жерара и его приятелей, которые, как правило, были на пять-семь лет старше его, к поискам всевозможных острых ощущений: они грабили ювелирные лавки, угоняли автомашины, жестоко дрались с пьяными американскими солдатами. Не





Жерар Депардье
Депардье на съемках фильма «Тартюф»
Жерар Депардье со своей женой Элизабет

раз и не два мать вызволяла Жерара из комиссариата полиции как несовершеннолетнего.

«Уже тогда я познакомился с судами и со следователями, с тюрьмой», — вспоминал актер. Однажды, «доразвлекавшись» до коматозного состояния, Жерар попадает в больницу, где выслушивает суровый приговор врачей: если так будет продолжаться и дальше, он погибнет... Тогда Жерар принимает первое в жизни здравое решение — едет на юг и устраивается на лето служащим на каннском пляже. «Я вообразил, что умею пользоваться водными лыжами, — рассказывал он, — и владею английским на том основании, что наслушался записей Элвиса Пресли. Когда же меня спрашивали, где работаю, я отвечал, что в театре — Национальном Народном театре, единственном, который был мне известен».

В 1984 году в интервью журналу «Нувель обсерватер» он говорил:

— Следует понять, что мое детство правонарушителя в Шатору — это совсем не домысел, признанный придать биографии патетический оттенок. Это был мой мир, и я от него не отрекаюсь, он так и остался моим: улица, пропойцы, занимающиеся мелким, раз от раза, преступным промыслом, бары, драки... Знаете ли, в этом мире не водились завзятые подлецы...Там я научился жить без вожжей, с ощущением невероятной свободы, которую способны испытывать только актеры, переходя от одной роли к другой. Когда у тебя такое детство, эмоции остаются первозданными, и если ты становишься актером, это очень помогает.

Что имел в виду Жерар Депардье? Он, посмеиваясь, объяснил мне это так: мол, когда тебя хватала полиция и везла в участок, надо было тотчас сочинить легенду, разыграть невиновность, иными словами, действовать в рамках какого-то выдуманного образа. «А это, согласитесь, превосходный способ тренировать фантазию. До сих пор не знаю почему, но мне всегда удавалось входить и в кино, и в театр без билета. Я даже учился на театральных курсах бесплатно. Наверное, я

был действительно очень способным «актером».

Так судьба приводит его в Париж — сначала на курсы Ш. Дюллена при Национальном Народном театре, а затем в Школу драматического искусства Жана-Лорана Коше, где он прозанимается девять месяцев. Здесь ему дают впервые в жизни прочитать текст Мюссе.

«Надо сказать,— читаю я в одном из интервью Депардье,— что в среде уголовников не принято говорить «Я тебя люблю» или что-нибудь в этом роде. Театр познакомил меня с этими словами... Мюссе, Дюра, Хандке научили меня разговаривать. Я вчитывался в прекрасные тексты, работал над образами Пирра, Ипполита, Нерона, дона Сезара де Базана, и это, надо сказать, было не так-то просто. Помнится, мне надо было произнести со сцены: «За мной стоит вся Греция». Мне втолковали, что Греция — это страна, я как-то и позабыл об этом... На курсах я узнал, кто такие Калигула, Гамлет (который, кстати, мне не по душе, я предпочитаю Макбета), Лорензаччо...»

На курсах Жерар Депардье впервые в жизни учится, понимая, что главное для него как для будущего актера — слово. Он жадно читает, впитывает как губка тексты классиков. Он с наслаждением произносит *слова,* которые раньше были ему как бы и недоступны. Он понимает, что гнев, безумие, страсть — все эти чувства, оказывается, могут быть выражены словами. Какая же радость узнать *такие* слова, как приятно вкусить их сладость!

И все же лучшей школой для Депардье была его жизнь. Это так? Жерар Депардье отвечает: «Конечно. Я сделан из одного куска. Если я загораюсь, то целиком. И если во мне и есть артистизм, то от природы, а не от учебы. С самого детства я провоцирую людей. Люблю подраться. Однажды я сказал Катрин Денев, что когда крепко дерешься, испытываешь такое же наслаждение, как и в любви. Она меня, по-моему, не поняла. А разве это не так? Когда тебе хорошенько вмазывают по морде, это опьяняет. Впрочем, драка, даже уличная, не имеет ничего общего с насилием. Настоящее насилие всегда расчетливо. Это — война, скажем, та, что идет на Ближнем Востоке». Любопытная мысль!..

Однако природа природой, а занятия с Коше, равно как и последовавшая вскоре встреча с таким крупным театральным режиссером, как Клод Режи, сделали все же немало, чтобы профессионализировать талант Депардье. А то, что он действительно талантлив, всем было понятно сразу, иначе, наверное, никто не стал бы с ним возиться.

В 1967 году Депардье снялся в короткометражке Роже Леенгардта о битниках. Этот фильм не занимает важного места в биографии его автора — режиссера и критика, в то время как для Жерара Депардье участие в фильме имело большое значение: он впервые попал на съемочную площадку. Вскоре его пригласила на картину Аньес Варда, но закончить работу не удалось: помешали события 1968 года и отсутствие денег. Так и не сумев хоть чуть-чуть разбогатеть, Жерар вернулся на знакомые пляжи Лазурного берега, чтобы подрабатывать, обслуживая богатых бездельников. А вернувшись осенью в Париж, он получил приглашение сняться на телевидении в фильме «Свидание в Беденсберге». На съемках его заметил Роже Батай и пригласил актера в театр «Кафе де ля Гар», где Депардье завязывает знакомства с Патриком Девэром, Миу-Миу, Колюшем и другими звездами французского кино второй половины 70-х годов, тогда еще только делавшими в искусстве первые шаги.

Именно Девэр и Миу-Миу становятся его партнерами по фильму Бертрана Блие «Вальсирующие». «Симпатичные подонки» из «Вальсирующих» так понравились молодым зрителям, успех картины был столь велик, что способствовал автоматическому включению Жерара Депардье, равно как и Девэра, в число кинозвезд «повышенного спроса». Ему начали предлагать самые разные роли, причем Депардье чуть ли не отбивается от героев, похожих на персонажей из фильма Блие, и сопротивление этим предложениям актер выдерживал не всегда...

— Не всегда?

— Увы. Я сыграл куда больше негодяев и подонков, чем привыкли считать. Некоторые вам, наверное, известны: это и доктор Берг, честолюбец, затравленный провинциальной врачебной мафией и доведенный до необходимости убивать самому, а затем и до самоубийства («Семь смертей по одному рецепту», в нашем прокате — «В сетях мафии».— *А. Б.*), это дрессировщик собак в картине «Собаки» (в нашем прокате — «Собаки в городе».— *А. Б.*), это и аристократ-жулик из фильма «Сахар». К ним примыкает и мольеровский «Тартюф». Все они в той или иной степени подонки.

Жерар Депардье и Фанни Ардан в фильме «Соседка», режиссер Франсуа Трюффо

«Дантон», режиссер Анджей Вайда

Жерар Депардье и Пьер Ришар в фильме «Беглецы», режиссер Франсис Вебер

— Кстати, отчего вы решили на свои средства перенести спектакль Жана Лассаля «Тартюф» на пленку?

— Прочитав впервые «Тартюфа», я увидел в пьесе Мольера отличный сценарий. Я уже рассказывал об этом в «Нувель обсерватер». Я с удовольствием «погрузился» в него по уши, уговорил жену сыграть Эльмиру. И Тартюф вошел в наш дом, как некогда в дом Оргона, где проявил полное неповиновение. От Тартюфа уже нельзя было избавиться. Затем мы привлекли к работе Жана Лассаля и Жака Перье, которые предложили своеобразное прочтение пьесы: наш Тартюф был ближе по концепции к герою из «Теоремы» П.-П. Пазолини. Эту работу, так увлекшую нас, мне и захотелось сохранить. Вдруг она станет интересной кому-нибудь еще кроме тех, кто ее делал? Театр — вещь преходящая, скажем, сколько бы я ни сокрушался, что никогда не увижу на сцене Луи Жувэ в роли Тартюфа, «выплакать» я его не смогу.

За 13 лет, прошедших после успешного дебюта в «Вальсирующих», Жерар Депардье снялся в полусотне картин. Их качество весьма неоднородно. Однако актер постоянно подчеркивает, что для него важны не столько роли, сколько авторы и партнеры. После «Вальсирующих» они с Патриком Девэром снова снялись у Бертрана Блие, на этот раз в агрессивно антифеминистской ленте, антимелодраме «Приготовьте носовые платки» («Блие потому так резко говорит о женщинах, что их очень любит»). А спустя четыре года их снова сводит судьба, на этот раз

в работе над фильмом «Холодная закуска», поднимающим важную тему немотивированной преступности. Участие Депардье в этой картине опять же не случайно, поскольку Блие несомненно использовал некоторые факты из биографии актера, интерпретируя их в присущем ему стиле, сочетающем предельную трезвость авторского взгляда с известной абсурдностью сюжетных построений, необходимых, чтобы выразить сполна свой пессимистический взгляд на общество.

Много и восторженно говорит актер о своей встрече с Маргерит Дюра, известнейшей французской авангардисткой. Пожалуй, Дюра — единственная из режиссеров, которая рассчиталась с Депардье... бутылкой вина: у нее не было денег на гонорар. Но это не имело для Депардье значения. «Взамен я получил роль, и это было прекрасно». Дюра искала исполнителя на роль клоуна-коммивояжера в фильме «Натали Гранже» (1973). Вот как рассказывает сам Жерар Депардье о первой встрече с нею:

— Маргерит Дюра — отнюдь не сухая интеллектуалка, как о ней подчас пишут. Ее мир был моим еще задолго до нашей встречи. Фильмы Дюра надо смотреть так же, как читают книги — слово за словом, строка за строкой. Женщина она многосторонне одаренная — художник, писатель, музыкант, кинорежиссер. Для меня Дюра — нечто абсолютно естественное, как сама земля... Когда я впервые очутился у нее дома и увидел эту маленькую женщину, мне показалось, что я давно с ней знаком. Проводив меня в комнату, она попросила, чтобы я ее напугал. Я угрожающе двинулся на нее, и она действительно испугалась. Странное дело, я ведь совсем и не старался, напротив, мое сердце прямо-таки пело при одном ее виде. Но раз уж она захотела испугаться...

После «Натали Гранже» Депардье снимался у Дюра в картинах «Женщина с Ганга» (1974), позднее в «Бакстер, Вера Бакстер» и, наконец, в 1977 году в «Грузовике», где она была еще и исполнительницей главной роли — женщины-режиссера, рассказывающей о фильме своему будущему актеру. Фильм лишен всякого действия: актеры сидят в комнате и разговаривают. Я однажды видел этот странноватый киноопус, и единственное, что запомнил — глаза Жерара Депардье, восторженно устремленные в сторону своей мудрой собеседницы. Даже сейчас, когда актер стал так популярен и так много снимается, убежден, что позови она его сыграть бесплатно — он тотчас согласится.

...В 1980 году, готовясь сыграть на сцене Тартюфа, Депардье говорил:

— До сих пор меня интересовали проявления зла в человеческой натуре, причем я хотел всегда, чтобы мои «подлецы» не были фигурами плоскими, хотел как бы заглянуть за оболочку характера, посмотреть, какая жизненная сила толкает того или иного героя на совершаемые им поступки... Сейчас же я все больше чувствую потребность передать актерскими средствами положительное начало, заключенное в человеке.

Когда я напомнил актеру эту его фразу, Депардье в продолжение моих мыслей сразу же назвал фильмы 80-х годов, предложившие актеру именно таких героев: «Мой американский дядюшка» Алена Рене, «Последнее метро» Франсуа Трюффо, «Двадцатый век» Бернардо Бертолуччи. Среди героев — комиссар полиции в фильме Мориса Пиала «Полиция», священник из ленты «Под солнцем сатаны» того же режиссера, Жан де Флоретт из одноименной картины Клода Берри, Дантон из фильма Анджея Вайды, а также персонажи известных нам комедий Франсиса Вебера, где его партнером выступил Пьер Ришар.

Действительно, на смену «симпатичным подонкам» или асоциальным типам вроде Лулу из одноименного фильма Пиала постепенно пришли другие герои: крестьянин, выбившийся в люди,— у Рене; актер, участник Сопротивления в период оккупации,— у Трюффо; крестьянский вожак Ольмо — у Бертолуччи; Жан де Флоретт, горожанин, обосновавшийся в деревне, чтобы испить до дна человеческую подлость,— у Клода Берри. Сюда же можно добавить любопытный образ адвоката, отвергающего сговор с финансовыми махинаторами, которых он еще недавно защищал в суде («Берег правый, Берег левый» Филиппа Лабро), или одержимого палеонтолога из комедии Даниэля Виня «Одна женщина или две».

Меняются режиссеры, одна роль уступает место другой, но осознанная с годами точка зрения актера на его место в кинематографическом творчестве остается, пожалуй, неизменной. Вот как он ее формулирует:

— Наше ремесло таит в себе замечательную особенность — самообновление. Означает ли оно отрицание определенного амплуа? Нет. Хотя бы потому, что каждая новая роль — это новые поступки, а они

неминуемо изменяют нашу актерскую суть. Даже между той правдой, которую выражаешь словом, и правдой самой по себе уже существует какой-то разрыв. Поэтому истинная правда — это, по-моему, прежде всего поступок, а не слова... Та жизнь, которая заключена в роли, часто вызывает у тебя отталкивание, неприятие своей чужеродностью, но через это ощущение надо пройти, и тогда ты почувствуешь себя органично. Что такое моя работа?.. Это необходимость любить жизнь во всех проявлениях. Потерять мою работу — то же самое, что потерять любовь, разлюбить... Когда я разочарован кем-то, мне кажется, будто я сижу в тюрьме, и это ужасно! Я и сам не люблю разочаровывать... У актера есть отличный шанс как бы ничего не делать конкретно, просто быть, жить-поживать, только лишь прислушиваясь ко всему, что тебя окружает. Но это ничегонеделание обманчиво — нужно много трудиться, незаметно для всех накапливать в себе жизненные ощущения. К счастью, мне по душе моя работа. И я рад, что получаю ее почти непрерывно... Нельзя, однако, стать хорошим актером, если отвергаешь мысль о том, что в любой момент тебя ждет презрение, насмешка. Этого не стоит бояться, тогда ты никогда не будешь смешон, никогда! Смешно другое — те рамки, те законы, которые нас себе подчиняют. Именно они, порой навязывая человеку несвойственное, делают его смешным...

Презирая лицемерие мнимой законности, которое, по словам Депардье, порой искажает человеческое естество, сам Депардье стремится и в профессиональной и в личной жизни к известной устойчивости, стабильности. Ему всегда необходимо ощущение семьи — как в прямом, так и переносном толковании этого понятия.

— Как только я начал по-настоящему работать, я тотчас обзавелся семьей. Я женился очень молодым — двадцати лет, а уже в двадцать один стал отцом. Для меня семья важнее, чем профессия. Успех и связанная с ним возможность жить легко и беззаботно могут прийти, а могут и не прийти. Поэтому первым долгом я захотел иметь настоящую семью,— говорил он как-то в интервью журналу «Премьер».

В детстве Жерар не испытал радости семейного очага. Отсюда — его стремление иметь семью, надежный тыл. Жена Жерара Депардье Элизабет — социолог по образованию — одаренная актриса. В семье двое детей — сыну восемнадцать, дочери пятнадцать. Долгое время Элизабет находилась как бы в тени своего знаменитого супруга. Впервые она выступила с мужем на сцене в «Тартюфе». На XV Московском кинофестивале мы видели ее в фильме «Жан де Флоретт». Впрочем, она снимается и в тех фильмах, где не участвует Жерар. Не так давно Элизабет сочинила цикл песен, которые Жерар записал на пластинку. Так он впервые доказал, что умеет петь. Хотя и рисковал... Вообще, чем бы ни занимался Жерар Депардье, он все делает с присущей ему серьезностью и ответственностью.

Другой своей семьей Депардье называет комедиографа Франсиса Вебера и актера Пьера Ришара. Мне уже приходилось рассказывать об этой популярнейшей троице в «ИК». На XV Московском кинофестивале был показан их фильм — «Беглецы». Мне кажется, что троица с честью справилась с задачей — выдумать нечто новое, используя наработанное в прежних картинах («Невезучие» и «Папаши»), и при этом не создать у зрителя впечатление повторяемости комедийных приемов.

По-особому сложились взаимоотношения Депардье с Морисом Пиала — одним из самых оригинальных режиссеров Франции. Их первый опыт совместной работы — фильм «Лулу» (1980) — сопровождался бурными постпремьерными объяснениями, ибо картина многим показалась чересчур откровенной. Именно тогда Морис Пиала высказал довольно остроумное определение актерской и человеческой сути Жерара Депардье — «грузовик с реактивным мотором». Я напомнил ему эти слова. Жерар Депардье кивнул:

— Вероятно, он был прав, раз так сказал. С Пиала работать трудно, съемки проходят бурно. Но именно это-то и хорошо. Еще во времена «Лулу» я почувствовал в Пиала поразительного актера, но играть в партнерстве с Пиала мне довелось лишь недавно, в фильме «Под солнцем сатаны», где я — аббат Донисан, а Пиала — мой наставник Мену-Сегре. Правда, скрестить с ним шпаги, о чем я всегда мечтал, мне так и не удалось, этим персонажам не из-за чего драться, в отличие от героев «Лулу» или «Полиции»... На съемочной площадке Пиала специально доводил нас до крайнего раздражения, создавая такую обстановку, которая была ему нужна в фильме, мы ожесточенно спорили... Мне казалось даже, что он ненавидит своих героев, и с

этим чувством я покинул съемочную площадку. Но вот недавно, пересмотрев «Лулу», я внезапно обнаружил, как Пиала, оказывается, нежен к своим героям...

«Лулу» — фильм о любви между людьми из разных слоев общества, о преградах, которые встают на их пути и которые сломать не так уж просто. Взгляд Пиала на действительность в «Лулу» безжалостен, беспристрастен, резок, кому-то он даже показался остраненно-холодным циником. Впрочем, последующие фильмы Пиала доказали, что это не так.

И если детективный сюжет «Полиции» (за роль инспектора Манжена из «Полиции» Депардье получил премию Венецианского кинофестиваля в 1985 году), рассказывающий о драматических взаимоотношениях между полицейским и молодой женщиной, связанной с наркобизнесом, не высветил в творчестве Депардье, на наш взгляд, ничего принципиально нового, то в фильме «Под солнцем сатаны» произошло поистине новое открытие актера. Его герой — аббат Донисан — вступает в единоборство с самим дьяволом, который испытывает на прочность вдруг пошатнувшуюся веру аббата в еще недавно казавшиеся незыблемыми устои католических канонов. Здесь Депардье предстал перед нами подлинным актером-трагиком, которому доступна богатейшая гамма духовных переживаний.

Естественно, что мы заговорили об этом фильме, к тому времени только что получившем Гран-при в Канне; вспомнили, как неодобрительно восприняла фестивальная публика это решение, размышляли о том, в какой степени закономерным оказалось обращение Пиала к прозе Жоржа Бернаноса.

Несмотря на то что одним слогом фамилии Депардье является «бог» («дьё»), сам артист никогда не был верующим, хотя, по его словам, после фильма он все больше склоняется к соблюдению обрядов. Мы неожиданно вышли в беседе с актером на «Карамазовых» и на разговор Ивана с чертом. Жерар Депардье очень любит этот роман Достоевского. «Кто из братьев мне ближе? — размышлял актер. — Вероятно, Алеша с его духовностью, добротой. Но во мне есть что-то славянское. Даже чисто внешне я больше похож на русского, чем на француза. Знаете, когда Бертолуччи искал актера на роль Ольмо в «Двадцатом веке», он хотел, чтобы тот обладал русской внешностью. Ему подсказали меня...

Жерар Депардье много и жадно читает, у него прекрасная память. Предпочитает книги о женщинах («Какие именно?» — спрашиваю я) — Фицджеральда, Жорж Санд, Маргерит Дюра. И вдруг, задумавшись, делает неожиданное признание: «Во мне самом очень сильно женское начало. Но я не боюсь этого. Несмотря на то что я похож на грузовик (в разговоре он не раз сравнивал себя и с медведем.— *А. Б.*) — во мне много чисто женских качеств. Во всяком случае, это лучше, чем чувствовать, что в тебе есть что-то от сутенера...»

В тот же день, когда произошла наша встреча, на приеме в посольстве, возвышаясь над пестрой толпой гостей с бокалом вина, он охотно ответил на другие мои вопросы, которые пришли мне в голову уже после беседы в номере гостиницы «Россия». В беседе он был предельно раскован, естествен, открыт. Ни разу я не почувствовал в нем какой бы то ни было позы, напыщенности. Прекрасное качество истинного таланта.

...А тогда, во время нашего интервью в номере, под нетерпеливые стуки в дверь (пора снимать передачу для ТВ!) он успел еще вкратце рассказать о новой роли — великого Родена в фильме «Мадемуазель Клодель». Продюсер и исполнительница главной роли в фильме — Изабель Аджани, с которой они успешно снялись вместе в 1976 году в фильме Андре Тешине «Барокко». Постановщик фильма, в прошлом интереснейший оператор — Бруно Ньюттен, это его режиссерский дебют.

— О каких ролях вы мечтаете?

— О любых. Я счастлив, что мне удалось работать с крупными режиссерами. Судите сами: я, уличный мальчишка, стал актером. Когда-то моей единственной сценой была улица, и я врал, что работаю в театре. Потом благодаря профессиональному театру я научился говорить и читать. Набравшись ума-разума, я пришел в кино. Оно приняло меня как своего. Здесь я опять чувствую себя на своей улице. Так что надо работать.

Резюме

Александр Аронов

Промежуток

...Иногда, говорит Леонид Мартынов, писать стихи я как бы совсем разучивался. А уж насколько естественной, казалось, именно для него была стихотворная речь! Репортажи в газету сначала зарифмовывал — а потом, для соблюдения приличий, отламывал рифму от строчки. И вот, значит, и с ним случалось...

«Приглашение» (Польша)

Кто определит, почему легкое, естественнейшее, с младых ногтей знакомое занятие вдруг становится чужим и трудным? Смотреть кино — чего уж проще, да и что любимее было на нашем веку? Пропустить фильм когда-то значило отстать от сверстников, выпасть из поколения, из его культурной — по мере сил — жизни.

И вот вдруг видишь, что простое, докритическое занятие зрителя стало для тебя загадочным, что и поколение твое не отмечается регулярно в зрительных залах, и сам ты разучился воспринимать кино с простодушной благодарностью. Ты уже не болтаешь взахлеб на киноязыке своего времени, а собираешь этот язык по слову, чуть ли не по букве, каждый раз для каждой картины — заново.

Как заново открыть для себя вроде бы уже известное, как встретиться еще раз с тем, что знакомо? Похоже, не тебя одного занимает этот вопрос, но и создателя фильма, который ты сейчас смотришь, — **«Приглашение»**. Родствен-

«Приглашение» («Zaproszenie»)
Автор сценария и режиссер *Ванда Якубовска* (Польша).

ное психологическое задание помогает наладить тот минимальный зрительско-авторский контакт, ради которого появляетесь вы в этом темном зале.

Свадьба, фотография на память, приемник в углу кадра — все ясно, Петр и Аня «избрали» для своей жизни и счастья самое начало второй мировой войны.

Вот молодые бегут вместе, их зовет долг, каждого свой, его — армия, ее — госпиталь, на углу пути расходятся. И в этот угол разрыва вписаны, должно быть, лет сорок — и война, у каждого своя, и послевоенная жизнь, что развела молодоженов по разным континентам и общественно-историческим формациям.

Поздняя, почти уже лишняя в их жизни встреча, бесполезная прагматически, ничего не могущая исправить в плотно сложившихся обстоятельствах. Зато эта встреча способна резким обратным светом проявить воспоминания. И мы видим теперь не цепочку положений, в которых предыдущее как-то подготавливало последующее, а все их разом, в результате. Треблинка, где на камне написано «Януш Корчак и дети». И Освенцим, где лагерную судьбу мыкала Аня, оставшаяся и там врачом, то есть хранителем и по возможности спасителем жизни. И тут же, в ритме памяти или кино, ее нынешний послевоенный быт — она педиатр, человек добрый и строгий, замечательный, идеальный врач, а вот обстоятельства вокруг непростые, склочные.

В обоих планах — нынешнем и ретроспекции — есть очень сильные куски. Русские танки приближаются, входят в кадр. И — бегут из кадра, выскочив из мундиров, немцы. Цивильные. В белье. Они теперь уже как бы и не опасные, не жестокие, скорее жалкие. Такое впечатление, что убийства совершали не они, а сами их мундиры. Иначе говоря, не люди, а общественная функция, в которую они однажды «впечатались».

«Тихая радость» (Чехословакия)

Центральный структурный прием фильма — взаимоосвещение прошлого и настоящего,— прием энергичный, резкий, высекающий дополнительную силу воздействия на зрителя. Но что-то все же мешает назвать его открытием в киноязыке. Метафоры не всегда срабатывают, не всегда пронзительно точны, не всегда кажутся увиденными впервые.

Если срезать один только современный слой «Приглашения» и развернуть его в самостоятельную картину, возможно, мы попадем прямо в чехословацкую ленту **«Тихая радость»**.

Опять больница, опять детская. Не

«Тихая радость» («Tichá radosť»)
Авторы сценария *Душан Ганак, Ондрей Шулай.* Режиссер *Душан Ганак* (Чехословакия).

столько символ, сколько знак абсолютной праведности, даже святости труда, общественно-полезной деятельности героини. Ее зовут Соня, и популярная актриса Магда Вашариова выводит свою роль за границы благонравной схемы положительной героини, создавая живой образ женщины-ребенка — при всей мягкости, уступчивости Соня просто не способна на нравственные компромиссы: она не столько борется за естественность и правду своего существования, сколько от природы лишена возможности изменить себе. Подстроиться, смириться — о, она даже и хотела бы, но у нее просто нет сил жить иначе.

Вот, видимо, главная тема: за естественность, искренность бытия борется здесь не сильный, а именно слабый. На последней, казалось бы, линии обороны человечность вдруг находит резервы, о которых мы не могли подозревать, когда она начинала терять территорию.

Над супружеской кроватью Сони и Эмила висит карта земного шара. Удивительно, конечно, но она означает здесь не широту, безбрежность свободы, а нечто прямо противоположное: узость, замкнутость, своеобразный «чулан» интересов. Как это возможно? Эмил — радиолюбитель, он связывается с отдаленнейшими уголками земли, получает оттуда открытки, фиксирующие связь. Но для него не существуют ни сами просторы географии, ни бездны психологии живущих где-то случайных корреспондентов. Весь мир загнан в коллекционирование радиоконтактов, бессмысленных, но поддающихся счету и, значит, взывающих к накоплению, к увеличению, к рекордам.

Соня бежит из дома, но приращение пространства само по себе не означает приращения свободы: она видела это на примере мужа, теперь убеждается в этом на примере собственной судьбы.

Ей легче с детьми. Мальчик со шрамом на спине — его залупцевала мамаша — взывает к ее доброте, милосердию, пробуждает в ней саму ее суть. Но его отнимают, отдают матери, сухому и жестокому миру.

Заговор слабых — вот как можно бы охарактеризовать сквозную идею этой ленты. На них-то, говорят нам, не часто принимаемых во внимание, почти не услышанных в будущем диспуте — потоке современности, на них-то и можно положиться.

Другая чехословацкая лента, **«Третий дракон»**, снята в полярно противоположной стилистике. Фильм для подростков — значит, непременно должны быть приключения. Плюс фантастика — так, видимо, рассуждают авторы этой истории о средневековье, с драконами, с вторжением инопланетян... Что же, известная логика в этом рассуждении есть.

Тема фильма высвобождается из-под многих слоев. Туристско-видовой: прелестные горные пейзажи. Школьно-шутливый: загадочные излучения моментально превращают лентяя и двоечника в отличника. О драконах и инопланетянах я уже сказал. Но о чем же в конце концов идет речь? Об экологии. Некая Лурида — планета-свалка, обожженная кислотными дождями, погублены ее флора и фауна, а последние человекоподобные обитатели вот-вот погибнут в наказание за неправедность пути своей цивилизации.

Маленькие земляне (с симпатичным песиком) выведут Луриду из тупика, спасут планету и ее обитателей. Сами они вроде бы все происшедшее забудут, но подсознание сохранит важный урок о необходимости защищать природу и бережно относиться к окружающей среде — и кто скажет, что этот урок не нужен?

Если урок пересказан правильно, мы, конечно, обязаны поставить за него хорошую отметку. Однако серьезная опасность такой педагогики в том и состоит, что она приучает к пассивному восприятию действительности: правильный ответ готов заранее, он существует вне нас и до нас, наше дело его только как следует заучить.

Хорошо бы, конечно. Но кроме правильных и неправильных ответов существуют и неоднозначные, неизвестные, нерешенные. С грустью и нежностью, любовно и печально нам напомнил об этом фильм китайской сценаристки и режиссера Чжан Нуансинь **«Юность — на алтарь»**. Лучший, пожалуй, из всей продукции социалистических стран.

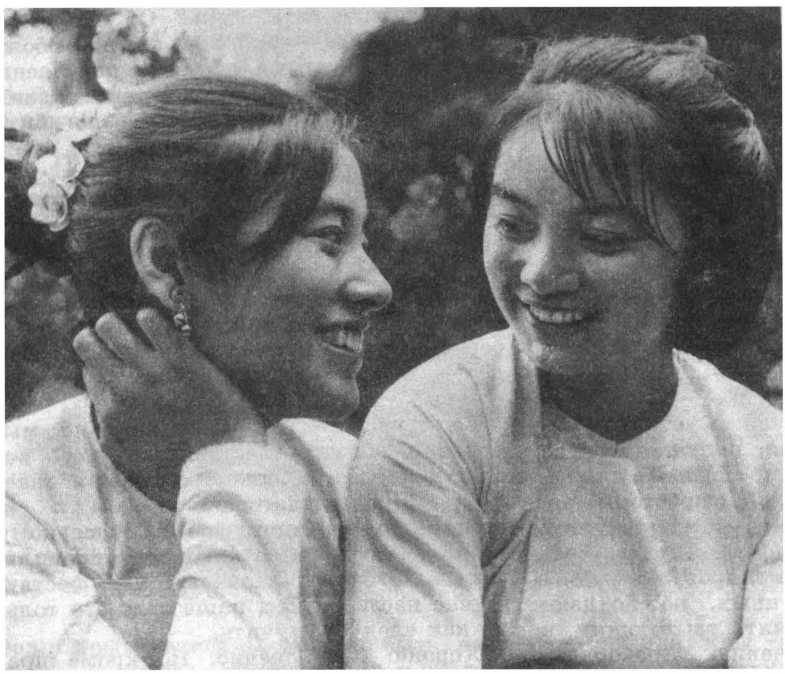
Китайское кино начинать смотреть както сложновато. Китай, сказал кто-то, не

«Третий дракон» («Tretí šarkan»)
Авторы сценария *Иозеф Жарник, Игорь Руснак*. Режиссер *Петер Гледик* (Чехословакия).

«Юность — на алтарь» («Youth to the Altar»)
Автор сценария и режиссер *Чжан Нуансинь* (КНР).

другая страна, а другой мир. Смотришь и никак не обретешь уверенность, что делаешь это правильно. Ну, вот эта неловкая улыбка. У нас, пожалуй, она значила бы что-то вроде неполной искренности персонажа. А тут? Тут, оказывается, ее смысл в огромной, выходящей за рамки ситуации доброте героя, как бы связанной со слабостью и заранее обрекающей его на неудачу. Вон как! То, что мы не понимаем китайского языка, мы осознаем довольно четко; то, что мы ки и обычаи. Так что неуютность положения героини — первое, что сразу вызывает наше понимание и сочувствие.

Один человек в деревне свободно говорит по-китайски — председатель кооператива. Она поселяется у него в доме. Старая мать председателя Ия (что значит «бабушка») кажется Ли Чунь похожей на ведьму, но это сама доброта. Актриса играет без мимики, совсем, пожалуй, не играет, да и актриса ли она? Скорее тут, как и в «Калине красной», старая крестьянка «исполняет



«Юность—на алтарь» (КНР)

не понимаем, скажем, «языка» китайских коммуникаций — мимики, например,— мы осознаем, как правило, гораздо хуже. Отсюда и недоразумения, и полное порой непонимание.

Чжан Нуансинь создала условия наибольшего благоприятствования для нашего вхождения в образно-понятийный строй картины.

Героиня, ее зовут Ли Чунь, проходит путь этого вживания вместе с нами. Пока мы тут не все понимаем, но и она понимает немногим больше. Она— пекинская студентка, которую «за грамотность» сослали в глухую деревню «для приобретения закалки в труде». Мы не знаем языка окружающих, и она не знает: здесь живет другая народность — дайцы: незнакомый язык, свои манеры, привычсаму себя» — опять знакомо.

Ох, как мрачно здесь, чуждо. А утром — все приветливое, дружелюбное: и природа, и улыбка девушки у колодца. Все-таки улыбка есть улыбка, и красота есть красота. А у председателя жена умерла, сын где-то на охоте, мать стара, и он должен ходить по воду сам, что для мужчины, оказывается, позор, ходить рано, в темноте, прячась... Еще не погрузившись в сюжет, мы самим узнаванием проходим школу дружелюбия, симпатии, в сущности, гуманизма.

К Ли Чунь настороженно относятся сверстницы. Почему она в брюках и робе, такая сухая и строгая? Они-то в ярких цветных нарядах. О, речь идет не просто об одежде. Тут и эстетика, и стиль жизни, и, если хотите, мировоззрение. Маоисты

научили ее: «быть красивым — некрасиво!» Это — чуждое, буржуазное, иноземное. Вот она решилась надеть дайское платье, серебряный пояс, подаренный бабушкой, и оператор любуется ее нарядом и юностью, без слов говоря нам, на чьей он, собственно, стороне. «День, когда я надела дайскую юбку» — это начальная точка процесса возрождения человека, выхода его из сферы фанатической догмы и первого робкого еще погружения в естественную, живую стихию, имя которой — народ.

Каков же ответ фильма? Нам кажется, не принимая насилия и не капитулируя перед ним, создатели фильма как бы не требуют от нас, а разве что просят: и в горе, и в беде, если уж они настигли, не обижайтесь на людей, что рядом; на народ, в конце концов. Надо попытаться жить с ним, входя в его жизнь, стараясь облегчить в ней, что можно...

Вроде бы нет однозначной максимы-вывода и у ленты **«Кормилец акул»**, вроде бы

«Семь самураев» (Япония)

Ли Чунь вдруг встречает знакомого парня из Пекина: он тоже выслан в деревню как представитель «грамотной молодежи». Она еще и сама не знает, как она настроена — дело это сложное, но чувствует, что как-то не так, как он. Жень Цзя мрачен, он не может смириться с насилием, которому подвергались они оба и тысячи таких, как они. И дайская юбка девушки, и ее интерес к жизни подруг, и зависть ее к их лукавству и свободе в общении с парнями — все это кажется хмурому юноше капитуляцией, чуть ли не предательством, проявлением покорности и рабства.

Фильм не подталкивает нас к одному из однозначных решений. Но как жить человеку обиженному, вырванному из своей естественной среды — это мы должны решать, обращаясь к опыту героев китайской ленты, вспоминая свой собственный.

и здесь говорится о разных, по-своему равноправных типах отношения к жизни. Молодой человек перед уходом в армию как бы устраивает смотр всему, с чем предстоит расставаться, в частности, своим знакомым девушкам.

Сценарный ход достаточно условен; он дает нам возможность заглянуть в быт, привычки, обычаи молодежи ГДР или хоть определенной ее части. Фон здесь оказывается важнее, существеннее непритязательного сюжетного хода.

Однако очерки характеров и нравов остаются и сами по себе непритязатель-

---

«Кормилец акул» («Haifischfütterer») Автор сценария и режиссер *Эрвин Штранка* (ГДР).

ными, среди уместной критики нестрашных недостатков легко умещается и риторика. Герой отправляется защищать Жизнь (в немецком языке все существительные пишутся с большой буквы, но тут случай явно особый), а мы расстаемся с ним и с фильмом без грусти.

Еще, пожалуй, проще пережить расставание с румынской картиной **«Летят перелетные птицы»**. Тут есть красивые пейзажи дельты Дуная, красивый роман, а выигрыш в лотерею легковой автомашины окончательно переводит разговор в рекламно-призывную плоскость: почему бы и в самом деле не посетить эти курортные места? Тут возможны и катастрофы, но вот какие: героиня и стареющий художник вместе с верандой прелестной виллы оторваны от берега налетевшим ураганом и отнесены на середину реки — но тут же и стол с яствами и напитками, количество которых к моменту появления спасателей-вертолетчиков явно уменьшилось. И кто, черт побери, откажется от подобной робинзонады?

«Семь самураев» Акиры Куросавы както трудно вписываются в разговор о кинорепертуаре прошедшего месяца. Начиная с титров, где иероглифы самим строем и сплетением уже предвещают битву, вы погружаетесь в совсем иной мир, иную стихию. И ваш голос, профессионально берущий любые «кукареку», чувствует приближение немоты и рискует сорваться.

Честно говоря, нам проще смотреть какой-нибудь грамотный и профессиональный римейк, вроде «Великолепной семерки». Тут уж не с языка на язык переводят, а с эстетики на эстетику. Вестерн и героическая сага все-таки слишком разные понятия, разные не жанры даже, а миры. Американцы преодолевают неблагоприятные, казалось бы, обстоятельства за счет смелости и ловкости. У Куросавы обстоятельства жизни заданы раз и навсегда. И преодолеть их нельзя, это противоестественно и в чем-то даже, наверное, порочно.

Молодая крестьянка и молодой самурай, ощутившие прилив чувств друг к другу, видимо, преодолеют его, каждый в себе, и останутся в своих жизненных обстоятельствах. Впрочем, они могут предпочесть и другой путь. Уйти вместе — навстречу смерти. Не случайно, как у европейцев Ромео и Джульетты, а закономерно и свободно избранной.

Что же это, фатализм? Восточное смирение с обстоятельствами, скажете вы, покорность судьбе? Да нет, не стоит так сразу размахиваться. Мусульманский «кисмет» (предопределение), который вы имеете в виду под восточным фатализмом, ничего не объясняет в японском мироощущении. Надо исполнять долг — свой долг, и тогда там, впереди, будет просвет.

Самурай Камбей собирает друзей (точнее, наверное, сказать, соратников) для защиты деревни от бандитов. Награда — горстка того самого риса, который они защищают. Крестьяне наняли самураев. Идет эпизод проверки. Входящему самураю наносят неожиданный удар. Каждый отражает его по-своему. Но кто не отразит вообще — тот не самурай.

А далее всем владеет логика боя. В ней бандиты считают невозможным отступить, хотя сам по себе рис не стоит такого количества жизней. Умирая, они принимают героический кодекс поведения.

Сражаясь за свой рис, крестьяне овладевают частью искусства и мировоззрения самураев. Самураи же в этой схватке принимают часть крестьянской системы ценностей. Идя вперед, люди идут друг к другу...

Изначально заданное, предначертанное, от личности не зависящее и героически активное личностное начало соединяются как-то иначе — по сравнению с привычной для нас европейской структурой. Однако соединяются, и ты вдруг узнаешь в незнакомом свое, то, что знал всегда, и вот, оказывается, нашлись для этого совсем новые слова и свежие образы. И ты разделил с героями их мужество, приобщился и к их потерям, и к их победе.

И заодно обнаружил, что никуда оно не делось, твое молодое чувство захваченности, поглощенности искусством. Кинозритель, должно быть, тоже бывает то старательным стихотворцем, то вдохновенным поэтом. Подбирает он до поры до времени слова, укладывает их в строчки, оснащает приличествующей рифмой. Все вроде правильно, но ждешь другого — когда неожиданно, как бы независимо от тебя, безрасчетно пойдет то самое, что и стоит, наверное, называть стихами, поэзией. Дар таких художников, как Куросава, рождает к жизни дар зрителя.

«Летят перелетные птицы» («Sosese păsărle călătoare»)
Автор сценария *Фэнуш Нягу*. Режиссер *Джео Сайзеску* (Румыния).

«Семь самураев» («Shichinin no samurai»)
Авторы сценария *Акира Куросава, Синобу Хасимото, Хидео Огуни*. Режиссер *Акира Куросава* (Япония).

АВСТРИЯ

Примеров использования драматургического театрального материала в кинематографе известно немало. Ну а если и спектакль, и фильм ставятся одним и тем же человеком?

«В 1984 году, когда известный режиссер Люк Бонди поставил в парижском «Театр дез Амандье» спектакль по пьесе знаменитого австрийского драматурга Артура Шницлера «Далекая страна», пригласив для постановки по преимуществу французских актеров, он был вынужден отказаться от той меланхолической атмосферы действия, созданию которой способствовали «венские» оттенки в речи героев пьесы»,— пишет обозреватель западногерманского журнала «Театер хойте». Отказ от местного колорита имел, по мнению рецензентов, неожиданный эффект. Он обострил социальное звучание пьесы, превратив ее в притчу о закате буржуазной эпохи. Замечательный артист Мишель Пикколи, известный и советскому кинозрителю, сыграл в спектакле роль фабриканта Хофрайтера, создав образ противоречивый, необычайно яркий. В трактовке Пикколи адюльтерные похождения Хофрайтера предстали как попытка уйти, убежать от засасывающей обыденности, от лишенного эмоций монотонного существования. Критики также отмечали мастерство Бюль Ожье в роли любящей жены героя.

Тот же актерский дуэт сыграл главные роли и в одноименной кинематографической версии пьесы «Далекая страна», снятой недавно Люком Бонди. Героям возвращен их родной язык (фильм озвучивался на диалекте австрийской столицы). «Театер хойте» отмечает красоту изобразительного ряда этой «интеллигентной киноленты». Однако, пишет журнал, напряженность, психологический драматизм спектакля, «невысказанный взрыв в отношениях двух одиноких людей теряется в чрезмерной ясности и отчетливости, определенности фильма». «Показ бездны души человеческой утрачивает глубину, если на бездонность указывают пальцем»,— иронизирует «Театер хойте».

«Далекая страна»

И. Ланин

БРАЗИЛИЯ

В странах Латинской Америки не много выходит специализированных журналов и газет по кино: жизнь их, как правило, быстро обрывается из-за финансовых трудностей, и все-таки каждое новое поколение кинематографистов мечтает о своем печатном издании.

Вот уже два года с завидной стабильностью выходит в Рио-де-Жанейро «Сине имажинарио» — ежемесячная газета на двадцати страницах тиражом в 5000 экземпляров. Члены ее редколлегии в основном молодые люди, которых волнует состояние нынешнего национального кино и его будущее.

Главный редактор «Сине имажинарио» Роза Лима побывала в редакции «Искусства кино» во время своего визита в Советский Союз, куда она приезжала вместе с мужем, бразильским режиссером Карлосом Рибейро Престосом, выпускником ВГИКа. Карлос работает сейчас над совместным советско-бразильским фильмом для телевидения, но продолжает при этом активно писать и для газеты. В Москве Роза Лима знакомилась с новыми советскими фильмами, интересовалась всеми изменениями, происходящими в нашей кинематографии. Она подарила коллективу редакции подборку номеров своей газеты, по которой можно представить спектр задач этого нового бразильского киноиздания.

Прежде всего бросается в глаза боевой дух публикаций — статьи, фельетоны, эссе написаны с полемическим запалом, с намерением непредвзято взглянуть на признанные авторитеты, на то, что привычно считается классикой. Конечно, главное внимание, при всем разнообразии рубрик, «Сине имажинарио» уделяет проблемам бразильской кинематографии. Здесь и хроника новостей кино, и интервью с режиссерами, актерами, продюсерами, прокат-

чиками, с членами различных киноассоциаций. Рецензии на фильмы соседствуют с рецензиями на новые книги о кинематографе. Регулярно в газете появляются статьи, авторы которых размышляют о положении дел в современной национальной кинематографии, о насущных переменах в структуре кинопроизводства. Много критических стрел выпущено в сторону государственной компании «Эмбрафилм», которую «Сине имажинарио» упрекает в том, что она предоставляет субсидии исключительно «престижным» режиссерам старшего поколения (а круг их весьма ограничен), в то время как многие молодые талантливые постановщики лишены возможности работать в игровом кино. На страницах газеты обсуждается вопрос о перспективе создания новой организации — Национального фонда кинематографии, на него возлагаются большие надежды, связанные с более рациональным финансированием кинопроизводства и предоставлением более широких возможностей для всех кинематографистов.

Мнение самой Розы Лимы о сегодняшнем бразильском кино не слишком оптимистично, она отмечает лишь несколько игровых картин, в том числе «Час звезды» Сузаны Амарал (фильм получил первую премию «Большой коралл» на гаванском фестивале нового латиноамериканского кино в 1986 году). С исполнительницей главной роли в этой картине, двадцатичетырехлетней театральной актрисой Марселией Картаксо, обладательницей премии кинофестиваля в Западном Берлине, знакомит большое интервью в одном из номеров «Сине имажинарио». Картину же «Опера маландро» одного из классиков «синема ново» Руи Герры, получившую хорошую прессу за рубежом, Роза Лима оценивает как произведение космополитического толка, лишенное национальной специфики. Наиболее интересное и перспективное явление в сегодняшнем бразильском кино, как полагают Лима и ее коллеги по редакции,— это короткометражные фильмы, как игровые, так и документальные. В

«Сине имажинарио»

1986—1987 годах бразильское короткометражное кино добилось успеха на международных фестивалях в Сан-Себастьяне, в Рио-де-Жанейро, в Гаване. Среди лент, поддержанных «Сине имажинарио»,— «Ожидание» Л. Карвальо и М. Фариаса, «Франкенштейн-панк» Э. Фонсеки и К. Хамбургера, «День, когда Доривал столкнулся с полицией» Ж. Гуларта, «Это и есть Бразилия» Ф. Конфалоньери.

Молодые кинематографисты, объединившиеся вокруг газеты, ратуют за так называемое «кино культуры», представляющее важность с точки зрения духовного развития общества. В связи с этим газета уделяет много внимания проблеме альтернативного проката, его пропагандистским возможностям. Об этом, в частности, пишет Роза Лима в статье «Больше места для «кино культуры!». Огромное значение придается деятельности киноклубов, их руководителям часто предоставляется слово, равно как и независимым прокатчикам-энтузиастам, помогающим распространению фильмов на 16-мм пленке в различных штатах Бразилии. Возможности видео также рассматриваются авторами статей в свете общих задач развития национального кино; видеофильмы, поставленные бразильскими режиссерами, рецензируются наравне с кинофильмами.

Кинематографисты, сплотившиеся вокруг «Сине имажинарио», создают прокатную фирму, и, судя по их заявлению, они намерены «отдавать предпочтение независимому и региональному кино, проводить

дебаты и дискуссии в залах Рио-де-Жанейро и других городов».

Что касается освещения зарубежного кино в «Сине имажинарио», то здесь можно увидеть имена кинематографистов разных стран и континентов — Иштвана Сабо и Шьяма Бенегала, Эктора Гарсиа Месы (директора Кубинской синематеки) и Элема Климова. С творчеством советского режиссера знакомит бразильских читателей Карлос Рибейро Престос. Рядом с этим материалом в газете помещена статья о перестройке в советской кинематографии, о наиболее показательных фильмах последних двух лет, о «Покаянии» и «Легко ли быть молодым?». «Сине имажинарио» почти не дает на своих страницах рекламы, тем более приятно поражает реклама показа лучших советских картин, организованного «Совэкспортфильмом» в разных городах Бразилии, а также реклама видеокассеты «Броненосец «Потемкин».

В одном из последних номеров «Сине имажинарио» Роза Лима поделилась впечатлениями о недавней поездке в Советский Союз — такой оперативности можно позавидовать...

Т. Ветрова

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

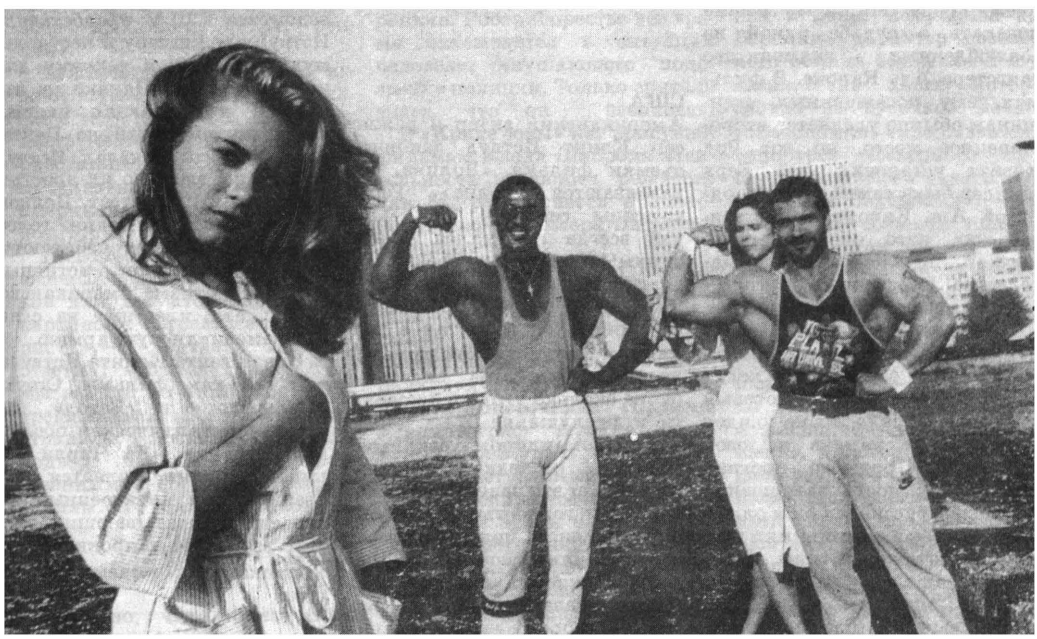
Скетчи-короткометражки были когда-то очень популярны в мировом кино. Часто они становились для режиссера пропуском в большой кинематограф.

Критика вспомнила об этом в связи с выходом на экраны фильма «Ария». Его формула — набор отдельных «клипов». Инициатор фильма продюсер Дон Бойд поставил перед десятью режиссерами одинаковую задачу: снять любой избранный ими сюжет, опираясь на популярную оперную арию, но так, чтобы иллюстративная часть «клипа» (изобразительный ряд) противоречила звуковому, хорошо известному каждому любителю оперы. При этом постановщики должны были уложиться в очень дешевую смету и предложенный размер — девять минут.

Что же в результате получилось? Все рецензенты фильма подчеркивают, что «Ария» прежде всего подтвердила немеркнущую славу музыки Верди: три из десяти сюжетов были сделаны по его сочинениям. Так, английский режиссер Николас Роэг, взяв арию из оперы «Бал-маскарад» в исполнении знаменитой певицы Терезы Рассел, рассказал при этом историю неудачного покушения на короля Албании: действие происходит в Вене в 1931 году. Чарльз Стерридж воспользовался музыкой из «Силы судьбы» и создал повествование о жизни сегодняшних школьников. Джулиан Темпл «экранизировал» арию из «Риголетто». В интервью парижскому журналу «Премьер» он сказал, что перед ним стояла задача снять сюжет за четыре дня, и он придумал историю о продюсере, мечтающем сделать фильм об опере. Жан-Люк Годар выбрал арию из «Армиды» Люлли, но перенес действие из XVII века в день сегодняшний: на экране — клуб культуристов. Роберт Олтмен обратился к опере Рамо «Абарис, или Бореады» и снял зал, слушателей, плохо скрывающих безразличие к музыке.

Англичанин Кен Рассел, известный своими вульгарными, эпатажными кинобиографиями Чайковского, Малера, Листа, взял арию из «Турандот» Пуччини. В его фильме Турандот, попадает в автомобильную катастрофу.

«Ария»



Наряду с опытными постановщиками продюсер пригласил и начинающих режиссеров: Франка Роддама («Тристан и Изольда» Вагнера), Билла Брайдена («Паяцы» Леонкавалло).

Комментируя свой по меньшей мере странный замысел, Дон Бойд сказал в одном интервью, что ставил задачу сделать картину, в которой «каждый фрагмент вызывал бы раздоры между зрителями, провоцировл споры». Этой цели Дон Бойд добился: фильм назван прессой самым спорным произведением последнего киногода.

А. Владов

ИТАЛИЯ—США

О том, что в Голливуде фактически хозяином фильма является не его творец, а продюсер, написано много. И все-таки каждый раз бесцеремонное обращение с тем, что называется авторским правом, неизменно привлекает к себе внимание. Вот только один пример из недавней «практики», широко обуждаемый в прессе.

Американский режиссер Род Хэвитт снял картину под названием «Вера Миллер», решив поведать о судьбе одной из возлюбленных знаменитого гангстера Аль Капоне. В фильмах, ему посвященных, женщинам обычно уделяется второстепенное место, но вот Род Хэвитт установил, что Вера Миллер была самой верной подругой Аль Капоне, единственной, на кого он мог положиться, не опасаясь предательства. Согласитесь, потрясающий сюжет для пресыщенного обывателя! Словом, Хэвитт нашел деньги и сумел поведать миру о Вере Миллер. Но когда он впервые посмотрел готовый фильм на экране, то не увидел в нем даже намека на свой замысел. «Продюсер прогнал меня сразу после завершения съемок,— рассказал он в одном интервью,— я не принимал участия в монтаже картины, из которой были к тому же вырезаны лучшие эпизоды. Это стало возможным благодаря существующей системе, в которой действуют напуганные бюрократы».

Увы, те же нравы имеют хождение и в Старом Свете. Пример тому — обращение итальянского продюсера Франческо Розео с картиной Мауро Болоньини «Прощай, Москва». Как рассказывает парижская газета «Матен», на Международном кинофестивале в Монреале вокруг фильма разразился скандал: исполнительница главной роли известная шведская актриса Лив Ульман заявила решительный протест «против показа картины в таком виде». «Прощай, Москва», по отзывам прессы, типичная антисоветская фальшивка, в центре которой история русской женщины, пожелавшей уехать на Запад и оказавшейся за это в Сибири. Лив Ульман играет в ней героиню. То, что она согласилась играть в таком фильме, в конце концов дело совести актрисы, однако Франческо Розео, по-видимому, решил переплюнуть авторов и перемонтировал картину так, что Лив Ульман искренне удивилась увиденному. «Я возмущена,— заявила она,— тем, как оказались показаны страна, ее культура, ее народ. Продюсер должен отвечать за свое самоуправство».

А. Брагин

США

Американский актер и режиссер Клинт Иствуд закончил съемки фильма «Долина, где разбиваются сердца». Герой картины сержант Том Хайуэй всегда занимался только одним ремеслом — воевал. Он участник всех войн, которые США вели после второй мировой войны, он воспитан в традициях американской армии и по приказу готов сидеть в окопе сколько угодно. За заслуги и послушание Тома назначают командиром батальона морской разведки. Сержант принимает это назначение с восторгом и гордостью, теперь он беспощаден к подчиненным и в этом видит свой служебный долг. Режиссер, однако, стремится показать в фильме и оборотную сторону существования твердолобых вояк с железным характером. Семейная жизнь Тома разваливается, потому что единственное место, где он чувствует себя дома,— это казарма. Все действие картины сосредоточено на поведении жестоких янки, которые, как и Том Хайуэй, под маской суперменов скрывают тяжелые душевные расстройства, нервные заболевания, вызванные безостановочной муштрой и издевательствами старших по званию.

Один из критиков газеты «Нью-Йорк таймс» отметил, что герой Иствуда, «ослепленный ненавистью и жестокостью, не различает ни своих, ни чужих, и каждый раз, нажимая на спусковой крючок, сеет вокруг себя смерть». В одном из эпизодов, рисующих вторжение американских войск в Гренаду, мы видим «железного» сержанта, поливающего свинцом направо и налево. Он вновь попал в родную стихию и может теперь не задумываясь убивать.

Клинт Иствуд известен в Америке прежде всего как актер, снявшийся во многих вестернах, гангстерских и военных фильмах. Его герои всегда вызывали восхищение не только американского обывателя, но и профессиональных вояк из Пентагона. Может, поэтому военное ведомство США предоставило Иствуду-режиссеру и необходимую массовку, и технику для нового фильма. Однако на сей раз он не оправдал надежд своих покровителей из Пентагона. То, что показал Иствуд на экране, вызвало их ярость и единодушный протест. Полковники заявили в один голос, что «Долина, где разбиваются сердца» искажает истинный дух патриотизма американского солдата, клевещет на славную американскую армию.

Новая лента Клинта Иствуда, так же как фильмы Стоуна «Сальвадор» и «Взвод», как «Цельнометаллическая оболочка» Кубрика, «84 Чарли Мопик» Дункана, является подтверждением антивоенных настроений, охватывающих сегодня все более широкие круги американских кинематографистов.

В. Морсаков

ФРАНЦИЯ

Бертран Тавернье, знакомый советскому зрителю по фильмам «Преступный репортаж», «Неделя отпуска», «Воскресенье за городом», завершил работу над исторической драмой «Страсти по Беатрис». Действие ее разворачивается в средневековой Франции, однако несмотря на точность воссозданной в фильме атмосферы тех далеких времен в нем, по отзывам критики, нет и намека на холодную музейность. Главное для авторов — подлинность человеческих переживаний, а не исторические декорации.

...Двенадцатилетний рыжеволосый мальчик остается в замке вдвоем с матерью, заботу о которой поручил ему ушедший на войну отец. Отцовским кинжалом мальчик закалывает любовника матери и скрывается в высокой башне, откуда обращается к богу со словами негодования... Так начинается картина.

В интервью еженедельнику «Синема» режиссер рассказал о работе над ней. Сценарий написала Коло Тавернье О'Хаген. Его отличает особый — литературный, а порой и несколько высокопарный стиль. «Но именно так говорили в XIV веке,— считает Тавернье и добавляет:— Фильм напоен эпохой, напоен дыханием ветра, стихий».

Важную роль в фильме играют шумы и музыка, исполняемая на старинных народных инструментах, крики птиц, переработанные синтезатором, голоса животных. Музыку написал американский джазовый композитор Рон Картер.

На вопрос главного редактора еженедельника «Синема»: «Каков для вас итог работы над картиной «Страсти по Беатрис»?»,— Бертран Тавернье ответил: «Нельзя сказать, что мы вышли из этой работы невредимыми... Все мы много страдали, поскольку фильм подверг нас тяжелым нравственным и физическим испытаниям. Без всякой страховки».

А. Горячев

●

Известно, что французский кинематограф нередко использует американские «черные» романы, детективы и т. п., перенося их сюжет на французскую почву. Иногда такие экранизации оказываются удачными (вспомним, например, некоторые ленты Трюффо), иногда нет. В числе американских авторов, которых довольно часто экранизируют во Франции,— Патрисия Хайсмит. Именно по ее роману «Крик совы» поставил свой последний фильм Клод Шаброль, один из самых плодовитых мастеров старшего поколения французской режиссуры, работающий в разных жанрах, но, как правило, на материале французской провинции.

«Крик совы» отходит от этой «генеральной линии». В фильме рассказывается история человека, которого бросила жена. В Виши, где Робер Форестье работает дизайнером, он знакомится с молодой девушкой, Жюльеттой: она влюбляется в Робера и отказывает своему жениху Патрику. На экране действуют персонажи странные, психически неполноценные: Робер травмирован изменой жены Вероники, которая продолжает преследовать его загадочными звонками; Жюльетта, не видя ответного чувства со стороны Робера, кончает с собой; погибают Патрик и Вероника. Робер Форестье все время оказывается в ситуации человека, внушающего подозрение полиции. Только зритель знает, что он невиновен.

В «Крике совы» нет присущей фильмам Клода Шаброля язвительности и иронии, режиссер как бы растворяется в психологическом триллере Патрисии Хайсмит.

Комментируя работу над экранизацией, писательница сказала в интервью парижской газете «Либерасьон», что она высоко оценила верность Шаброля духу и букве литературного первоисточника. «Видимо, кинематограф сегодня остро нуждается в идеях, сюжетах,— продолжает Хайсмит.— Иначе чем объяснить тот факт, что в настоящее время на американском телевидении снимается тридцатишестисерийный фильм по моим рассказам, на испанском телевидении — двенадцатисерийный?»

На вопрос, какую свою экранизацию она особенно любит, писательница ответила: «Незнакомцы в поезде» Хичкока.

А. Брагинский

ШВЕЦИЯ

«Снимать кино для меня — это до мельчайшей детали распланированная иллюзия, зеркальное отражение реальности, которая чем дольше я живу, тем более кажется призрачной»,— эти слова Ингмара Бергмана приводит нидерландский еженедельник «Элзефирс махазине», представляя книгу выдающегося шведского режиссера. Переводы этих мемуаров — Бергман назвал их «Латерна магика» — выходят сейчас в издательствах многих стран мира.

Книга Бергмана — не хронологический отчет, в ней причудливо сплетены воспоминания и безжалостный, трезвый анализ; фрагменты дневников; блестящие, психологически точные портретные зарисовки тех великих, с кем Бергману довелось встречаться — среди них Грета Гарбо, Герберт фон Караян, Чаплин, Лоренс Оливье; заметки о театральной жизни Швеции, Англии и ФРГ. Ассоциативная манера повествования придает мемуарной прозе Бергмана характер своеобразного романа без завязки и развязки, «из хаоса которого, словно из кусочков мозаики-головоломки, складывается автопортрет «северного сфинкса»,— пишет обозреватель газеты «Фрай Недерланд»,— вихрь мыслей и событий книги захватывает так же, как и фильмы, поставленные ее автором».

Многочисленные наплывы — возвращения в детство, в пуританскую атмосферу отцовского дома. «Наше воспитание,— пишет Бергман,— основывалось на таких понятиях, как грех и раскаяние, наказание, прощение, милосердие, как в отношениях детей и родителей, так и в отношениях с Богом. За этим скрывалась логика, которую мы безоговорочно принимали и, казалось, понимали. Мы никогда не слышали разговоров о свободе и еще меньше знали, какова она на вкус.

В иерархической авторитарной системе закрыты все двери для мысли...»

В рассказе о себе Бергман беспощадно откровенен. Вот почему многие рецензенты называют его книгу исповедью. Эта исповедь, подчеркивает критик из «НРС-Ханделсблад», открывает зрителю, сколь многое в фильмах Бергмана взято им из собственной жизни. «Он видит свою жизнь как некий фильм, расходы на производство которого уже не покрываются».

Всемирно известный режиссер обнажает перед читателями свои сомнения, неуверенность в собственных силах: «Надеюсь, что буду достаточно разумен, чтобы уйти вовремя. Но когда будет это «вовремя»? Может, уже сейчас?»

Сам Бергман полагал, что его «кинозавещанием» станет фильм «Фанни и Александр». Однако этой ленте, награжденной четырьмя «Оскарами», не суждено было стать прощальным словом мастера: в завершающем фильм эпизоде мы слышим начальные реплики драмы Стриндберга «Призраки». Год 1907. Через двадцать лет девятнадцатилетний Ингмар будет потрясен, впервые увидев ее в театре. Через пятьдесят лет режиссер «споткнется о собственное видение этой пьесы». Весной 1986 года Бергман в четвертый раз начинает «покорение этой драмы» — так рождается телевизионный фильм «После репетиции». Вспоминая эту свою работу, Бергман пишет об опыте Тарковского. «Если фильм не является документом, он должен стать грезой. Именно поэтому Тарковский — самый великий из всех... Целую жизнь я стоял и стучался в двери тех комнат, куда он входил так свободно и естественно». В один ряд с Андреем Тарковским режиссер ставит Феллини, Куросаву, Бунюэля.

Бергман, снявший более пятидесяти фильмов и поставивший, как минимум, столько же театральных спектаклей, всю жизнь лишь стучался в двери? Да, это именно так, словно отвечает он сам: «Сколько усилий, горя, волнений, отчаяния, надежды — и так мало радости. Все это — и «крики», и «шепоты» — не имело никакого смысла». Но снова вспыхивает «волшебный фонарь», и на последней странице книги мы видим запись из дневника жены пастора Бергмана о том, что «июля четырнадцатого дня года девятьсот восемнадцатого в семье родился мальчик, названный Ингмаром».

И. Ланской

В номерах второго полугодия

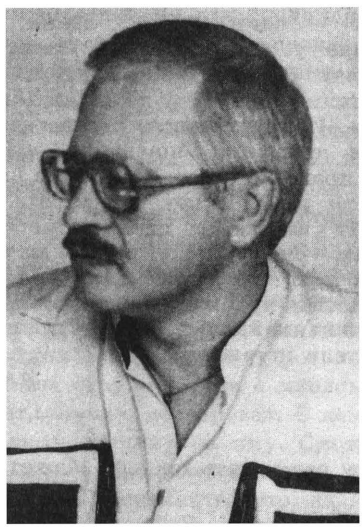
Сценарии: Евгения Евтушенко «Конец мушкетеров» — фантазия на темы Дюма, Олега Кавуна «Уроки одной весны» — о мальчике, который случайно попал в тюрьму по «политическому делу»,
Владимира Вардунаса «Чича» — об артисте, который всю жизнь пел не своим голосом,
Александра Миндадзе «Слуга» — современная фантасмагория.
В рубрике «Рассказы кинематографистов»: Иосиф Маневич «У «вертушки», Евгений Габрилович «Напоследок».

Портреты деятелей мирового кинематографа Милоша Формана, Боба Фосса, Ричарда Аттенборо, Феликса Фалька, Миклоша Янчо — в очерках, беседах, рецензиях.
«Голливуд-88», «Что смотрят сегодня в Париже?»,
«А. Михалков-Кончаловский — фильмы зарубежья» и другие статьи известных критиков и киноведов.
Журнал познакомит с кинопродукцией Венгрии, Китая, Польши, Чехословакии.
Рубрика «Резюме» — путеводитель по текущему репертуару зарубежных фильмов.

сценарий

Анатолий Усов

Счастливчик



Анатолий Усов окончил в 1964 году исторический факультет Горьковского университета, а в 1971 году — Высшие сценарные курсы.
Автор сценариев «Про Витю, про Машу и морскую пехоту», «Примите телеграмму в долг», «Додумался, поздравляю!», «Счастливая, Женька!», «Ночной экипаж», «Мисс миллионерша» и других.

Вот и пришло время, когда такие сценарии могут быть напечатаны, приняты к постановке. Года три назад, когда я читал «Счастливчика» в рукописи, подобная перспектива еще слабо вырисовывалась. И не то чтобы в сценарии прочитывалась какая-то крамола. Было то, что каким-то верхним чутьем, развитым у нас всех, угадывалось, как «не проходимое»: тематика, герои, социальный срез жизни, взятый автором, язык, интонация. Все вместе. Такие сценарии даже не запрещались: за них просто не брались режиссеры, редакторы ограничивались домашним чтением, иногда хвалили, дальше дело не шло.

Это был типичный пример сочинения, написанного «в стол», что и само по себе всегда вызывало и уважение, и удивление, а в применении к сценарию, то есть произведению, рассчитанному на постановку, казалось уж и вовсе загадочным: на что рассчитывал автор?

Автор — не рассчитывал. Он просто писал о том, что его волнует.

Пишущие для кинематографа делятся на две категории. Одни с большим или меньшим успехом выражают некие общие идеи и вкусы, выступая как бы от лица организации, заказавшей сценарий. Другие выражают мысли и вкусы неофициальные, принадлежащие им лично. И тот, и другой способы работы вполне правомерны и находят свой спрос: кино как производство и зрелище требует своих рассудительных профессионалов. Кино как искусство порождает своих безрассудных художников.

Тут мне сразу и возразят: а применимо ли это к сценаристу, лицу, так сказать, подчиненному? Отвечу: да! При всей подчиненности профессии, при всех превратностях судьбы, какую может претерпеть сценарий, есть нечто такое, что всегда остается и позволяет нам различать, даже в разных по режиссуре картинах, голос Габриловича или Шпаликова.

В сценариях Анатолия Усова слышен его голос, отличимый от других, слышна его боль.

Человек добрый и деликатный, каким знают Усова коллеги-сценаристы, предстает нам в своих писаниях совсем иным. Тут он категоричен и максимален, никаких компромиссов, резким светом высвечены добро и зло, все на пределе. В «Счастливчике» меня обжег финал: автор ничего не простил своим героям...

Публикуемый сценарий — один из нескольких, накопившихся за прошедшие годы в столе у автора. Сейчас они дружно, один за другим выходят на свет божий. Уже снят на «Мосфильме» «Ночной экипаж», снимается в Ленинграде «Мисс миллионерша», очередь за «Счастливчиком». Изменившаяся, к счастью для всех нас, литературно-художественная ситуация по-своему и коварна: она подвергает безжалостной проверке все, что было создано ранее, в том числе и то, что несло на себе печать запрета. Сегодняшнего читателя, который получит вместе с этим номером «Искусства кино» номера «Нового мира», «Знамени», «Дружбы народов», в самом деле трудно удивить смелостью и остротой. Но увлечь искусством, взволновать мыслью и страстью художника — можно. Перечитывая уже разрешенного «Счастливчика», я испытал прежнее увлечение. Надеюсь, его разделят читатели журнала.

Анатолий Гребнев

Теперь, когда меня почти нет, я могу рассказать правду. Может, кому она пригодится.

Неделю назад мне было двадцать три года. Я был, как и вы, счастливчик. Особенно я любил, когда мы, все свои ребята, идем подрубнуть в перерыве. На нас приятно смотреть — мы ржем, как мустанги. Мы волосаты, как скифы. Все в фирме́, которую мы не жалеем, не то что студенты и мэнээсы. И нарочно не мызгаем, как молодые мясники и молодящиеся завмаги.

А чего нам не ржать? Сейчас наверне́м фирменную шамовку, и уже день пополам. Тут, глядишь, и конец смены сверкает, радуется. Помоемся до хруста в кафельной душевой, посадим девочек на свои тачки. А там хоть и до утра: у кого на что силы хватит. Или желания.

Я был полон этих желаний, и мне казалось, свались на меня Московский университет, я вылезу из-под него невредимый.

А тут подскакивает неизвестный ханурик и цапает за рукав. Надо бы его ото́двинуть. Я остался, поговорили.

Человек тронулся с горя.

— Извиняюсь,— лопочет, вы не в агрегатном цехе работаете?

— Я,— говорю,— самый и есть. Удачно нарвались.

У него, конечно, проблема. Стоит два дня, машину в ремонт не скинет.

— С таким,— говорю,— характером месяц будете ошиваться.

Дело у него интересное, машина гарантийная, масляная группа целиком полетела — это я сразу по клекоту определил.

Он, конечно, мне объясняет, что, мол, не виноват. Дал порулить одной девушке. Девушка устроила прыг-скок на бордюр. Шлепнула поддоном картера по бетону. Он кумполом стекло выбил.

Потом, видать, не сразу начал соображать — поливал десять километров моторным маслом.

— На моргалку что не смотрел, филолог? У тебя в комбинации красная моргалка под носом.— Я его спрашиваю.

Он шарк ресницами по очковым стеклам — чего, мол?

— Чмару,— спрашиваю,— схоронил?

— Живая.

— Дай,— говорю,— адрес, я ее сам схороню.

Злой я, конечно. Привыкнуть никак не могу, когда одни надрываются, делают вещь, а другие не то что сберечь, пользоваться не умеют. Когда мне попадает клиент — ничего, дескать, не понимаю в своей телеге, мое дело баранку крутить,— я его так накалываю, что он синеет. Назло накалываю, имеешь что, учись понимать.

И этому говорю, он мне сделался сразу такой противный.

— Если,— говорю,— ты корова, я тебя доить буду.

Он оказался бедным, на машину двенадцать лет копил. Мне бы остановиться, да разошелся. Тут меня без милиции вряд ли кто остановит.

Отволокли мы с ханурико м его рыжую телегу в лесок. Сбегал, купил у Косого за четвертак новый поддон. Выехал на бревнышко. Поднял домкратом движок. Научил ханурика, как сменить поддон, сам побежал вкалывать.

Часов в шесть залил в движок старое масло. Часов в восемь добыл ему ветровое стекло.

Назавтра ханурик, прикидываясь овечкой, сдал телегу в гарантийный ремонт. Представители ВАЗа долго ломали свои ожиревшие головы, пригласили на совет нашего бригадира. Маленький со мной советуется. Я ему говорю:

— Поддон целый, масло старое, повреждений вроде бы никаких. Значит, при сборке попала стружка. Или с маслом залили. Она и разрушила группу.

Клиент, значит, не виноват. С кем не бывает.

Поставили машину на яму. Смотрю — мне даже нехорошо. Правый лонжерон у телеги в гармошку. Здорово, видать, чмара о бордюр хряснула. Так бы и врезал по жопе. И крыло вздуто, на два пальца отходит от брызговика.

Представители ВАЗа тоже торчат в яме, чуть не лижут поддон. Пропала, думаю, махинация. Посмотреть им левее — и точка. Всякий слесарь увидит.

Не увидели. Им бы только коньяк хлестать да заводом хвалиться, работать они уже не хотят. Составили акт, записали как надо. Сделал я человеку машину. Влетела она мне в копеечку. Шестая модель только пошла, колес нигде не было. Пришлось брать у Косого. По мелочам тоже. Зато движок стал тянуть, даже сам удивился, будто по спецзаказу клепали.

— Оформляй аварию,— говорю,— с таким лонжероном долго не ездить.

— Сколько стоит?

— Не тебе спрашивать,— говорю.— Ты еще со мной не расплатился.

Не знаю, что у него шевелилось в очкастой башке. В моей ничего в то время не шевелилось. Я сказал то, что сказал: чтобы человек шел в ГАИ, оформлял наезд на булыжник и получал страховку за лонжерон. Ни словом больше.

Не моя это забота. Мое дело гайки крутить. Но если живут коровы, кто-то должен доить их, им без этого трудно.

— Извините,— говорит,— сколько должен вам за стекло?

— Мне за ремонт,— говорю.— За стекло Косому.

— Ремонт произведен по гарантии. Позовите Косого.

Как услышал я про гарантию, ничего не сказал. Поговори вначале с моим младшим братцем. А там и я побеседую. Не было еще человека, чтобы ушел от Косого. У Косого одна ставка — косая. Прибегает ко мне Косой.

— Твой клиент, — говорит. — Можно я с ним побеседую.

Не соглашается, значит, клиент на косую ставку. Платит, как в магазине. Тоже прибегает ко мне.

— Ваш товарищ — жулик.

Я им культурно:

— Разбирайтесь сами.

У Косого кулаки — дедовские. Ладно, думаю, до смерти не убьет. Потом начал я беспокоиться, долго не приходит Косой. Думаю, убил ненароком очкарика и сбежал в деревню. Была у него такая фантазия — пристукнуть кого и дунуть в деревню. Заторговался.

Иду в лесок, где у нас такие вопросы решаются, вижу, лежит под елкой Косой, к фирме пятидесятирублевая бумажка прикноплена. Плачет. Очкарик устроил ему джиу-джитсу, положил на грудь пятьдесят рублей и уехал. Рассчитался по прейскуранту.

Такой вот попался очкарик, лет сорока, а веселый. Я вообще с ним нагрелся — додал пятьдесят Косому, клиент ведь мой. И за дело не взял ни гроша, только зарплату.

Понимаете, как я его полюбил? Попадись, думаю, только, устрою короткое замыкание.

Мне пришла великолепная мысль. Опасная, как инфекция, и манящая, как негритянка. Я даже задохнулся от этой мысли.

Наш бригадир, Маленький, съездил меня по спине.

— Что с тобой, Нечкин? Коленвал проглотил?

«Мать честная,— думаю я.— Ведь можно переворачиваться, оформлять аварию и получать страховку!»

Не каждый день такие мысли приходят.

Я ходил королем от своей королевской мысли. Клиентурой уже обзавелся, штуки три опрокинул. Брал с кузова двадцать процентов. Так, бывало, помну, что никто не восстановит. Раза два перевернусь, а то и три. Было у меня за городом четыре участка с хорошим поперечным уклоном. Любителю хватит легонечко тормознуть да руль с перепугу не в ту сторону повернуть — «мерседес» не удержится, не то что эти коробки. Пожалте, держите «несчастный случай без второй стороны». Статья, кажется, пятая. Ни один инспектор не придерется.

Так что мои телки были довольны, тянули из меня со всех сторон. Где вы теперь? Быстро слиняли. Но и мне было с ними неплохо. Я не из тех ребят, которые ходят с какой-нибудь, пока подвернется хорошая, лишь бы ходить. Я брал то, что мне нравилось, или не брал вообще. Не об этом треп.

Иду я себе на трудовую вахту и вижу — рядом с терракотовым «ВАЗ—2106» с безобразным правым крылом стоит женщина. Не знаю, ребята, может, вы встречали таких, я встретил впервые. Смотрели «Трех мушкетеров»? Помните королеву? Буанасье? Миледи? Так вот, этим матрешкам до нее кашлять и кашлять. Не знаю, как описать, слова тут, по-моему, ни при чем.

Короче говоря, женщина. И не женщина. Смотришь на нее и не веришь, что с кем-то она так же, как, например, твоя с тобой. Моя со мной, в прошлом, конечно. Теперь-то уж все, я и забыл про это.

Я, конечно, на нее ноль внимания. Все же несколько задержался.

— Что,— спрашиваю,— с машиной?

А самого трясти начинает. Трясет, как с мороза.

— Не знаю.

Смотрю на нее и не верю, что таким голосом можно говорить про это. Ведь лет 35, не меньше!

Спрашиваю почти хладнокровно:

— Разве не ваша машина?

— Мужа.

И знаете что, ребята, так мне стало обидно. Вот ведь, думаю, гад. Схватил бы ее в охапку и убежал.

Смотрю на нее, она мимо меня. А ноги будто прилипли.

— А, это вы? — слышу чей-то вежливый, но брезгливый голос.

Смотрю, ханурик. Очки пальчиком поправляет. Он самый, Семен Рудольфович.

— Нона,— говорит.

Дальше не слышал.

Значит, это его Нона. Конечно, он не ханурик — что-то должно быть в человеке, если у него баба такая. Даже длиннее ее сантиметров на двенадцать или четырнадцать. На что уж она фитильная. Лично у меня классический древнегреческий рост. Как раз ей до уха.

Если бы вы сумели спросить меня, какие женщины мне по душе, я бы ответил так: разные.

Есть подруги, которым все кажется, надо постоять за себя. Которые все боятся достоинство уронить, бессилие показать.

Они обнаружат у вас недостатки и жизнь положат, чтобы исправить их. Они будут ненавидеть вас, не умея перемонтировать. Они припишут пороки, которыми у вас не пахло, и возненавидят трижды.

Так вот, когда будет возможность копаться и выбирать, я их не выберу. Жаль, что лично у меня этого права уже не будет. Будет оно у тех, кто не знает, что выбирать.

Это я потому потрепался, чтобы обиду залить. Жалко стало, со мной уже все.

Нона была не из тех. Она знала себя и плевала на вас.

И вот что со мною случилось. Я ведь зарок себе дал, когда Косого увидел под елкой, тряхануть ханурика, чтоб у него очки расклепались.

— Ладно,— божился,— первый раз на мне прокатились. Зато уж в последний.

А тут стою перед ними, вихляюсь. Перстнем с печаткой помахиваю, японскими часами «Сейка» поблескиваю. «Сейка» говорит, в цех пора, ребята вкалывают. А я стою да стою.

У Семена Рудольфовича, так звали ханурика, все случилось от жадности. Не дал кому надо, не попал на кузовные работы, связался с какими-то леваками. Жестянщики, сами знаете, что за народ. В нашем кузовном, на что фирма, и то одни древние алкаши. И обдерут вас, и дело не сделают. Работа, конечно, у них тупая — стучи по железу. Деньги тоже тупые. Сократ сопьется. Не говоря уж об Эпикуре.

Дел было — три раза плюнуть: фару снять, болванку поставить, потянуть тросом. Тут бы и лонжерон, если хорошо подогреть, мог встать на законное место, и крыло село в норме — железо играет.

Ну а те уселись с паяльной лампой и давай стучать молотками. А потом вообще запили. Про телегу забыли. Сидят где-нибудь второй месяц в кустах, травят, какие они великие мастера.

— Не знаете ли,— спрашивает,— Рафаэля? Он мне пятьдесят рублей должен.

А сам жену мне подталкивает, чтоб она беседовала о делах, думает, меньше возьму. Правильно думает, я бы с нее ничего не взял, только бы не смотрела мимо. Хотя пусть смотрит, это ее королевское право.

— Эх, ты, профессор,— я еще не знал, что профессор. Сказал, чтобы сказать.— Быть так быть. Бить так бить. Верно, красотка?

Она улыбнулась.

Точка. Пропал Ваня Нечкин.

Все же я твердо сказал — тридцать процентов и хэппи энд. Хотя обычно брал

двадцать. Пусть помнит Косого. Застраховали машину и выехали через неделю за окружную.

И опять накололся.

Почему так случилось, не знаю. Как гражданка какая-нибудь потерял сознание. Будто не я отличался всем, чем должен отличаться нормальный мужик.

Правда, когда очухался, вижу — обе берцовые кости торчат из пробитой кожи, кровь бьет сантиметров на двадцать.

Смотрю — природа, и колеса в телеге крутятся. Значит, из телеги я вылез. Кузов помят, сто жестянщиков не отстукают. Красиво помят, профессионально.

Соображаю — что же там было? Ремни я проверил. Держали. Пусть салазки не стопорят, могли пролететь ребра, при чем тут нога? Салон клиент очищает, чтоб не тянул на меня, если что пропадет. Даже аптечку выкидываю, не хочу, чтобы тяпнула по затылку.

Чувствую, дышать не могу — прощайте, скалистые горы,— еще секунда и задохнусь от боли. Кручусь, чтобы воздуху жамкнуть, а из ноги боль так и валит.

Вот так, ребята, и умирают. На шиша, думают, жить с такой болью, дай-ка умру. И умирают.

Но я думал как раз напротив — вот вам, думаю, чтоб я подох. Ваня Нечкин не подохнет при таких обстоятельствах. Не на того нарвались. И правильно думал. Разодрал рубашку, набросал на грудь сырой земли, перестал задыхаться.
Вот что, ребята, как бы ни было плохо, не вздумайте жаловаться, а то решат, что вы ждете помощи, и будут вас избегать. Так что договоримся — и вам жить хорошо, и мне тут славно. И говорить надо всегда о веселом, тогда будет с кем потрепаться.

Например, как вы знакомитесь. Чем не предмет для культурной беседы?

Каждый берет их, как может, не так ли? Один хочет наперед запугать, а другой понравиться.

Лично я, став инвалидом, ловлю на чужую песню. Вылезу в лоджию с магом и разеваю акулью пасть. Приобщаю граждан к прекрасному. Есть у меня две кассеты — на одной распевается тенор, на другой — баритон. Без музыки, как положено. Ставлю их, солнышко — тенор, пасмурно — баритон.

Через дом от меня женское общежитие. Они любят прекрасное. Бегут, положим, с работы, а тут Ваня Нечкин стоит в купальном халате, руки разводит и заливается — у метро слышно. Завижу самую смелую, веселую и не очень уставшую — вы заметили, веселые не так устают,— бросаю ноты, выключаю маг, ломаю руки.

— О, мои ноты! — кричу.— О, романс! Что буду делать без нот?!

Кто не захочет помочь талантливому человеку, а завтра сказать на работе — я с самим Иваном Нечкиным познакомилась. Фамилия не знаменитая, а кто знает всех теноров из Большого театра?

Одним словом, пока ноты падают к хорошеньким ножкам, голове есть время подумать.

Потом главное не молчать, победить словом некоторые физические недостатки — они ожидают увидеть оперного красавца, а перед ними фигура чуть не по шею в гипсе. Недостаток, конечно, временный. У кого-то другого.

Ну, я болтаю — был на спевке в Италии, ах, ля скаль, это чудо! Упал нечаянно с Монблана, когда шел с Мастроянни в гости к Софи Лорен.

Обычно они спрашивают:

— А в кино сколько платят?

Или:

— Знакомы вы с Мордюковой? А у Караченцова кто жена?

Я, конечно, не знаю и считаю, искусство не этим сильно. Но все время шучу.

Главное — не переставая шутить. Чтобы у них относительно вас не оставалось сомнений — человек несерьезный, не на жизнь, на время. Куда мне на жизнь? Мне одному пенсии не хватает.

Если я их убалтываю, то убалтываю. Если нет, то нет. Главное, чтобы стало весело. Им и мне. А то смотришь, иные идут такие понурые, будто их в концлагере мордовали.

И вот стою с магом, нотами, в купальном халате. Вою. На горизонте ни одного подходящего кадра. Вся молодежь вымерла, остались жить пенсионеры с собаками.

Все же вою, заряжаю искусством когда-то лихие тела.

Один кавалерийский старик меня развлекает, орет изо дня в день:

— В горле мозоля не бывают!— Будто в укор.

Подойди ко мне, красный конник, посмотри на мои ладони. А может, ты совсем и не красный, а белый — только в конце перекрасился?

У меня уже челюсть устала, пойду прилягу, дочитаю писателя Достоевского. Дождусь, когда придет моя дорогая подруга. Мне, ребята, хватало ее. Хватало с избытком и радостью. Только б она первой с работы пришла. Тяпнет меня по гипсу и скажет:

— Ух, ты, моя мраморная колонна. Осколок Босфорского царства.

Выключаю маг, беру костыли. Смотрю — цокает по асфальту. Глазища — с блюдце. Лицо худенькое, горячее. В руках лаковый чемодан и грудной ребенок. Сама страшненькая. Зырк на меня, а глаза вроде заплаканные.

Я ей низкий поклон и легкую музыку. Только не думайте, что приставать. Даже в самые голодные дни эта крошка не могла стать моим объектом. Для меня матери святы, даже если им девятнадцать и зачали в грехе.

Не разглядел, что там случилось, когда она вышла к дороге. То ли ребенка хотела удобнее подхватить и покачнулась, то ли еще почему. Этого я не видел. Зато знаю наверняка, если бы водитель цементовоза не выехал на тротуар, не быть этой крошке и ее бэби в живых.

Завыли все, кто там был. Хряпнуло толстенное полированное стекло. Пятнадцатитонная глыба въехала в витрину дамского ателье, как в свой гараж.

Тут уж я подхватил костыли, перепрыгнул через порог и, топча эсэровские ковры с длиннющим пушистым ворсом, помчался через его огромную четырехкомнатную квартиру.

Бегу в диком гневе. Думаю, покажу этой курве, как смеяться над нашим братом, водителем. Будешь знать, как шоферам биографии портить.

Выпрыгиваю на улицу — манекены кругом подавлены и раскиданы. Мне даже нехорошо стало, лежат, словно люди, с голенькими мослами.

Народищу набежало, базлают все, кто видел и кто не видел. Я их костылями распихиваю.

— Посторонись! — кричу.— Пустите представителя власти!

Ну, думаю, покажу тебе, девочка, где белые медведи зимуют. Научу свободу любить, как осознанную необходимость. И как неосознанную.

Пробился я в самый центр. Смотрю, маленькая такая стоит, печальная. Сверху она мне взрослой казалась, а тут — девчонка и только. Тощенькая, как из детдома. И не наглая, молча стоит. Виновато.

А вокруг все орут, еще минута — и растерзают.

Шофер здоровый, как бегемот. Сытый. На больших машинах и заработки большие. Я знаю, работал в «Совтрансавто», пока с одним гаишником не схлестнулся. Ухватил ее за руку, свидетелей созывает.

— В тюрьму тебя! Нажила ребенка и мечешься с чемоданами,— это он, не я.

А ребенок маленький. Красный, как Чингачгук, и плачет. Не орет. Тихонечко плачет и терпеливо.

Да будь я падла, чтобы при мне таких крох обижали! Да будь на четырех костылях и по макушку в гипсе — не допущу!

— Не лезь в биографию, боров! — Это я, не он.

Поворачивает ко мне свою жирную красную ряху. Ух, как я ненавижу шоферов, похожих на золотарей. Сам был шофером, знаю, не каждую минуту лежишь под машиной, не каждый час вытаскиваешь из грязи. И вообще чем грязнее машина, тем чище должны одеваться водители. Когда-нибудь уровни их сомкнутся, тогда-то и будет норма.

А этот десять раз говночист, даже шея в солярке, и один раз боров. Он тоже в политику не вдается, толкнул меня, едва устоял. Хорошо, от народа тесно.

— Кого толкаешь? — кричу.— Автоинспектора?!

Хрясть его костылем. Схватил девку и деру. Она не в себе от страха. Ничего будто не тумкает.

— Расступись! — кричу.— Кому жизнь дорога!

Сам одной рукой ее за плечи веду. Другой костылем размахиваю. Скачу еле-еле, того гляди сковырнусь.

Боров тоже кричит.

— Держите! — кричит.— Это хахаль ее, бандитская рожа! Хахаль!

Народ начал соображать, сомкнулся за нами, не пустил борова.

Я сейчас думаю: ничего бы с ней не было. Ну, положим, виновата она, едва под колеса не рухнула. Так ведь автоинспекторы тоже люди. Я знал одного со странной фамилией Гусарь — золотой человек. У него бы на такую с ребенком рука не поднялась. Правда, Гусарь со смертью один раз целовался, а это — особый счет. И все-таки жертв нет — 213-я статья не выглядывает.

Значит, все, что я сделал, бессмысленно.

И со мной было бы по-другому. Лежал бы сейчас на диване, дочитывал свирепого писателя Достоевского. Может быть, и кость бы уже срослась. Трепался бы с вами тет-а-тет. И не видел вас веером, как звезды на темном небе.

Короче, привел их в чужую хату. Своей хаты нет. Из дома смылся еще до армии. Мама влюбилась на старости лет — ей тогда уже 36 стукнуло,— привела домой хахаля, который был старше меня года на три. Комната у нас, конечно, одна. Плюнул, ушел. Пусть себе развлекаются. Им тоже, оказалось, плевать на меня. Так и потеряли друг друга.

Как-то мы выродились. У отца мать была академик, две машины держали — «ЗИМ» и «Победу»,— а мне жить негде. Папаша, правда, закладывал так, что себя не помнил. Шут с ним, сгнил уж, поди, где-нибудь. Зато мне наука. Ненавижу алкоголь, даже пиво не пью. Но гены есть гены, такую бывало ерунду выломлю, сейчас стыдно.

А были бы у меня гены нормальные, и со мной все было б нормально.

Ладно, не об этом треп. Только не думайте, что Нечкина этой бабули фамилия. Мамина у меня фамилия. Слышал от Ноны, была такая крупный марксистский историк. Успокойтесь, однофамильцы. И не об этом треп.

Как только я и эта бывшая девочка оказались на ровной поверхности и без особых движений, мне захотелось примериться. Так захотелось, прямо душа заходится, ничего не могу поделать.

На что я — у меня классический древнегреческий рост, — она и того меньше. Сколько же в маленькой сантиметров, думаю. У меня глаз наметанный, к кому-нибудь прислонюсь и сразу вижу.

Я уж и так в лифте, и эдак. Не приспособлюсь, чемодан мешает. Еле дотерпел до квартиры. Замком щелкнул, ее к дверям прислонил, пристраиваюсь.

Она опешила, вздохнуть не может. Не знаю, что показалось.

На всякий случай предупреждаю честно, как рыцарь:

— Чисто по-женски ты мне — ничуть.

Мама родная! Сантиметров на тринадцать, не меньше. Она мне сразу понравилась. И ребенок ее красненький сразу понравился.

Вдруг она меня как пихнет. Я уже падал, нет устойчивости, не цапля. В последнюю секунду за пальто на вешалке уцепился.

— Отвали! — вопит.

Все соседи, наверное, слышали.

— Ты что? — спрашиваю.— Рехнулась? Видишь, человек костыли отставил?

— А зачем отставил?

Объясняю, как было.

— Глупый,— говорит.— Фальшивый.

Даже это меня не обидело, так мне понравился ее классический древнегреческий рост.

— Не щупай замки,— говорю.— Профессор ставил, только академик откроет.

У Эсэра хобби — замки.

— Пусти,— говорит, а сама квартиры боится.

Есть тут чего бояться. А сама не глупая? Разве это богатство — все на виду. Настоящее богатство скрывают. Миллиардеры в ситцевых штанах ходят.

— А ну открой,— говорит.— Правда, киноактрисы красивые или это монтаж?

Ведь мать уже, и ребенок хнычет. Как двинул за дурость по мягкому месту, всю руку отшиб. Какие у Ноны бедра красивые, сразу подумал.

Жалко мне вас, ребята, у кого телки с одними костями. Даже если от них ваши дети. Я бы с такой и в пятнадцать в кровать не прыгнул.

— Отстань,— говорит.— И без тебя тошно.

Вижу, не врет.

— Выпусти.

Перебьешься, думаю. Жди, пока друг уедет, а то перекрестит со зла гайковертом, вмиг лыжи откинешь. Сам поскакал к окну, чтобы разведать и штуку выбросить. Я по дороге штукой разжился. Какой-то старпер, пользуясь общим шухером, увел в «Золушке» штуку. Не знаю, сколько там метров. Тяжелая, как у него силы хватило.

Далеко не смылся. Торчал в нашем подъезде, дышал, как рыба. Будто стоит себе смотрит, а сам жирной спиной материал прикрывает.

Обидно мне стало за народное достояние.

— Очень хорошо,— говорю.— Инспектор Нечкин. Временно на излечении. Попрошу документы.

Старый тоже не растерялся, выставил штуку как алебарду и ходу. Пришлось отнимать. Здоровый тяжелоатлет попался. Целый год ныл, пока лифт не пришел.

— Поделим пополам, товарищ инспектор. Это мой любимый материал, трико «Ударник».

Конечно, старость уважать надо. И я уважаю. А вот материал все-таки не отдал. Может, напрасно. Пусть бы щеголял в трико «Ударник».

Подскакал к окну — милиции понаехало. ГАИ, ПМГ и два мотоцикла.

Шофер в трех свидетелей вцепился, не выпускает. Между всеми знакомый жулик бушует. Бегает, туша, от милиционера к милиционеру, брюхом колышет. Все на мой подъезд коротким пальцем показывает.

Уловил я момент, когда вверх никто не смотрел, открыл шпингалеты и пустил штуку под ноги старшему лейтенанту.

Удивились все — что там за дождик? Вверх смотрят, судачат. Дед схватил штуку и деру, на что надеялся? До сих пор не пойму.

Хорошо, что не быть мне старым.

Может, не в одном возрасте дело? Если ты сейчас такой, когда всенародное счастье, что вытворишь, когда, не дай бог, всенародное горе?

Все думают, возраст — уже индульгенция. Вот вам кукиш, держите. Индульгенция — это прежде всего поступок. Пятнадцать тебе или сто пять.

Открываю профессорские замки. Уже можно было их выпускать, милиция при народе не допустит расправы. И тут Чингачгук описался. Профессорские ковры облил и мой гипс.

Чингачгук мне сразу понравился. Скромный. Плачет без рева, будто помешать боится. Правда, дотронуться до такого я смог бы только под страхом казни. Маленький, как до него дотронешься? А вдруг сломается?

Смотрю, девочка под ним что-то меняет, и очень переживаю.

— Осторожнее,— говорю.— Недомерок.

Вижу, на чемодане наклейка — «Музина Валентина Григорьевна». Познакомились ближе.

— Чемодан, видно, твой, Валентина Григорьевна.

— Это не мой чемодан,— возразила она и покраснела.

— А ребенок твой? — говорю я. Конечно, в шутку.

— Не твой же,— сказала она. Любил я, когда смеемся.

— Верно. А папы нет.

— Есть,— возразила она.

— И не один,— любил пошутить.

Она посмотрела на меня горячими сухими глазами, ответила сдержанно:

— Он в армии служит. Вот такого вот роста.— Она вытянула руку во всю длину и встала на цыпочки. Метров до двух дотянулась.— Не тебе, шпингалету, чета.

Я обиделся.

— Такой бы тебя до смерти укатал.

— Жива. В гости к нему едем.

Наверное, я все же завистливый. Хорошо будет солдату, думаю, мне бы так.

— Братский привет,— говорю.— Помыла бы да покормила хоть на дорогу.

Чего-то она разозлилась.

— Выйди, тогда покормлю. Стоит, пялится!

Учикилял я в библиотеку. Смотрю на стоячий инструмент с боем — только двенадцать. Не скоро еще моя дорогая подруга придет.

Только я так подумал, залязгали по очереди все пять замков. Слышу дорогой до сих пор голос:

— Жоржик! Беги встречать свою маленькую Нана. Я тебе жрать принесла.

Я, конечно, Иван. Но она любила, чтобы я прикидывался. Если «Жоржик»: «Он был монтером Ваней, но в стиле парижан, себе присвоил званье электротехник Жан», значит, надо прикидываться монтером, который прикидывается электротехником. Что-то мне не хотелось в тот день прикидываться, будто знал, как все обернется.

— Колосс на гипсовой ножке. Маленький древнегреческий образец,— баловалась моя дорогая Нона и прижималась ко мне каждой клеткой большого сладкого тела. Вернуть бы это хоть на мгновенье. Мог ли я думать, когда увидел ее рядом с терракотовым «ВАЗ-2106», что она будет баловаться со мной, как родная. Здорово мне повезло, что я остановился тогда и спросил: «Что с вашей машиной?»

Я положил руки на широкие любимые бедра, ткнулся лбом в подбородок. Нона повернула голову влево и увидела сквозь стекло кухонной двери худенькую девочку с голой маленькой грудью.

Чингачгука не разглядела. Чингачгук был ниже стекла. Девочка покормила его и прятала грудь в вырезе платья. Лицо было испуганным, будто застали за нехорошим.

Нона оказалась на высоте, оттолкнула меня. Что-то взялись меня сегодня толкать. С четвертым беседую, четвертый едва с ног не валит. Хорошо быть здоровым, на своих двоих, никто не обидит.

Нона оттолкнула меня и сказала презрительно, чтобы поняли все:

— Шестой месяц водишь каких-то уличных девок.

— Нона, она с ребенком.

— Чтобы через пять, нет, через три секунды здесь не было посторонних.

Я, понятное дело, в кухню.

— У тебя скоро поезд?

Девочка почему-то смутилась. Сейчас я знаю, почему ты смутилась, а вот тогда ничего не пришло в мою бывшую голову.

— Не очень,— призналась.

Как раз то, что надо.

— Не уходи. Слышишь, Нона! — кричу.— Мои гости — это мои гости. С улицы они или откуда.

Все-таки я счастливый! Таких женщин на земле — раз, два и обчелся. А может, и вообще нет другой. А уж чтобы она была с кем-то — мечта, бред сивой кобылы. Здорово я счастливый. Она даже и не ответила. Нона никогда не говорила дважды. Ей даже и в голову не могло прийти, что надо о чем-то сказать дважды.

Я схватил оба костыля в левую руку и силком потащил девочку с ребенком и чемоданом в свою комнату. Вернее, она никогда не была моей. В этой квартире моими были только два костыля и гипс.

Все-таки я потащил ее в эту комнату, пусть ожидает поезд в нормальных условиях. Солдат всегда понимает солдата. На дембиле ты или там, за оградой.

И я был в армии не последней фигурой. Неужто продам солдатскую телку да еще с таким грамотным Чингачгуком?!

Нет, дорогая моя Нона Терентьевна, Ваней Нечкиным не покомандуешь, какая ты ни есть потрясная баба!

Я ведь так думал — посидит она у меня часа два, от силы три, и на поезд. Я же не думал, что с этим идет конец. И вообще — не мое дело думать. Я не мыслитель, не меня ваял Пикассо.

Посидели. Шухер спал, можно и по стоянкам.

Только слышу, Чингачгук все кряхтит и кряхтит.

— Валентина, он что, кряхтеть должен?

Подхожу, он на меня умнющие глазки таращит. Сказать тужится. Да слов не знает. Тут и всякий бы понял, понравился я ему. Осмелился, осторожно трогаю, чтобы чего не нарушить — мужик полыхает, даже руку обжег. Я для сравнения потрогал Валентинину голову и свою — обе холодные.

— Валентина, они все горячие?

— Нет, вроде,— она трогает красный лобик губами и моментально шалеет.

Эх, говорю... Мать, одним словом. Прорываюсь в гостиную к телефону. По дороге заглядываю, что делает моя Дездемона. Она ничего не делает.

— У малого температура,— делюсь с мегерой.

Она ноль внимания. Может, правда, обиделась?

Звоню сразу лауреату. Он академик, вроде, по медицине. Я ему клапана регулирую. У него «Шевроле», один я могу с этим сладить.

Приваливает его дружок, профессор по детям. Чего он там говорил, половину не разобрал. Запомнил только — запущенный, говорит, ребенок. Уйдешь, думаю, побеседуем за Чингачгука.

Выписал он рецепты. Поговорили, какую машину ему взять. Не спеши, говорю, встану на ноги, выберу. На движок обижаться не будешь.

— Ребенок транспортабелен? — интересуюсь.

— Ограниченно.

Ладно, думаю, до дому допилит. Злость как-то сошла. Ушел профессор, а мне и ругать не хочется.

Она собрала вещи, потом вдруг ни с того ни с сего как заплачет.

— Не плачь,— говорю.— Увидишь своего гренадера. Не это главное. Главное — пусть Максим отлежится.

— Нам идти некуда,— отвечает сквозь слезы.

Сегодня утром она выползла в магазин. Потому что Шура Линева ушла в отпуск и уехала в Кременчуг к бабушке. А Верочка Казакова легла в больницу. Продукты все кончились, а попросить некого — они только втроем жили в комнате.

Обратно ее уже не пустили. Два месяца, боясь выселения, она не выходила на улицу. Наконец, вышла, и вот вам, любуйтесь. Правда, воспитатели давно и по-честному предупреждали.

О чем предупреждали, я и не думал слушать, я возмущался. Жену солдата?! Нету таких законов! А если б солдат узнал и прикладом за это по кумполу? Я бы его оправдал.

Отнял у Ноны телефонную книгу, звоню в образцовое женское общежитие завода имени Петраковского. А сам пытаюсь зажать ее в кресле. В шутку, конечно. Не поняла, вырвалась и ушла серьезной. Что меня всегда удивляло в женщинах: они придумывают себе обиду и не прощают ее вам.

Полчаса жду, пока снимут трубку. Час, когда найдут коменданта.

— Из райкома,— говорю.— Инструктор Нечкин. Немедленно верните в общежитие жену солдата товарища Музина. Сию же минуту!

Жду ответа.

Дождался.

— Хулиган,— говорят.— Сейчас засечем номер и вышлем милицию.

— Жду,— говорю.— Но и ты жди, выздоровлю, первым будешь на очереди.

Пока валяюсь, сколько о таких гадах в «Правде» читал! Думал, всех уже вывели. Живут, сволочи, отвечают ехидными голосами.

— Вот-вот,— говорят,— выздоравливайте вначале.

Сварила моя бывшая голова, звоню военкому. Заседает в обществе по охране культурных памятников старины.

Все же девочка попалась культурная, рычать не стала. Но и дело не сделала.

— Разберемся,— ответила. Записала данные.— Товарищ полковник освободится, и разберемся. Позвоните через два дня.

Возвращаюсь в комнату. Валентина съежилась, ждет. Погладил по волосам, она носом хлюпнула.

— Я не Музина,— говорит.— И чемодан этот вовсе не мой. Я Маша Танеева. Мой чемодан Шура Линева в отпуск взяла.

— Что же ты меня пудришь? Я данные самому полковнику на Музину дал.

Она высморкалась. Чингачгука заматывает.

— Пойду,— говорит.— Спасибо, что приютили.

Нет, думаю, поезда малый не выдержит.

— Живи,— говорю,— пока я живу. Раз я такой дурак.

— Тебя из-за нас не выгонят?

— Я для них благодетель.— А сам думаю, имеют полное право.

Один раз Эсэр показал себя мужиком. Может, больше и не захочется. Тогда на шоссе не отволок меня за кусты. Дождался «скорую», сказал, что я был его пассажиром. Хотя ему из-за этого долго 211-ю статью клеили — оказывается, если сломаешь ногу, можешь свободно не вынырнуть. И сейчас помню: «...данные телесные повреждения относятся к разряду тяжких, как опасные

для жизни в момент их нанесения». Могли посадить, если б авторитета не было. Но советские законы гуманные: если человек с авторитетом, от него сразу отстанут.

Наполеон сказал: «Надо ввязаться в бой, а там посмотрим». К нам бы его, из зоны не вылазил бы за такие замашки. Сижу, жду хозяина, чего-то вдруг стал волноваться, не замечал за собой таких недостатков.

Пришел. Веселый. Видать, опыт какой-то удался — он доктор наук и заведует лабораторией. Нет, не опыт, посылают на месяц. В Штаты. Это ему как медом намазали.

Больше всего Эсэр любит свои опыты и чужие страны. Потом свой коллектив. Не Нона ведь устроила знакомство бордюра и лонжерона. Лаборантка из коллектива. Хотел бы я посмотреть на девочку, какая не хуже Ноны.

И что интересно, Эсэр ничего не скрывает от Ноны. Рассказывает со всеми подробностями. И они повторяют эти подробности.

Нона божится:

— У нас давно ничего нет.

У самой синяки под глазами. Мне обидно. И я, как лопух, еще сильнее люблю ее. На же, смотри, с кем тебе лучше. От обиды я становился непонятно могучим и наяривал не хуже, чем какой-нибудь африканец.

Может, и африканцы так думают — вот мы, черные, не хуже — и от этого становятся такими, что бабы льнут.

Правда, и Нона не давала соскучиться. Что-нибудь да придумает, в каждую секунду мог заниматься с ней этим, такая она хорошая. Может, и сейчас бы смог, хоть и нет меня целиком.

Я даже радовался, что кость не срасталась. Срастется — надо уйти.

Короче, Эсэр увидел девочку и весь засветился.

— Здравствуйте,— говорит.— Семен Рудольфович.

— Марьяна.

Поцеловал руку, как на симпозиуме. На меня даже не посмотрел, меня Эсэр никогда не считал за конкурента.

Похрюкал над Чинчгачгуком, чтобы Марьяне понравиться. Побазлал минут двадцать, видит, стал нравиться, и умотал.

Потом все изменилось. Я еще не успел девочке рассказать, какие они свои ребята, все стало наоборот.

Французы говорят: «Ищи женщину».

Пошел.

— Нона,— говорю,— можешь поверить честному слову?

— Честные слова бывают у честных людей. А вы оба жулики,— это про меня и Эсэра, который тут терся.

Сама чуть не плачет. Не знал, моя дорогая, что ты можешь плакать. Казнить, миловать — это твое. Но плакать. За эти слезы я все мог бы простить. Я стал пыхтеть, объяснять, как все случилось.

Эсэр услышал, в чем я оправдываюсь, губы у него съежились, импортные очки погасли.

Нона отложила книгу, какую читала,— по рисунку человечка на маленькой личной планете я угадал писателя Экзюпери — и стала нудить на тему человеческой неблагодарности. Лучше бы ты не делала этого, не роняла себя.

Не знаю, как вы, если со мной так разговаривают, я моментально зверею. Мною хоть полы мой, да не называй мочалкой.

Мне мамаша с этими упреками вот где сидит. Только и слышал: «Всю жизнь на вас положила... Если б не вы...» А что мы?! Дети разве не от удовольствия получаются? Возись и помни.

Короче, взвалил на сервировочный столик цветной телевизор и покатил к себе, подталкивая бедром.

Правда, они культурные люди. Базлают тихо, в другой комнате не поймешь.

— Здорово ты им понравилась,— сказал я Марьяне.— Пусть, говорят, смотрит, чтобы не скучно было.

Помните кино по писателю Грину? Только не «Алые паруса» — другое. То ли в Одессе было сделано, то ли в Киргизии, точно не помню. Я его из-за одних глаз четыре раза смотрел.

У них похожи глаза. Только у той не очень кумекают, а у этой соображают, хотя девочка помоложе.

Она смотрела на меня с благодарностью и молча краснела.

Снова бы прошел через все, как мне теперь ни печально, только бы на меня так смотрели.

— Какие люди,— прошептала она.— А я-то думала, что эта красивая женщина недовольна.

— Ты их еще плохо знаешь.— Будто сам знал.

— Красивые всегда добрые. Я должна выйти поблагодарить.— А сама светится, словно в церкви.

Как легко человек верит в хорошее. Вы этого не замечали? Я сам тогда впервые заметил.

Сделайте опыт, скажите самой плохонькой женщине, что не можете жить без нее, что ее присутствие облагородило вас, разве она не поверит? Не избалован человек хорошим, суррогату рад. Может, без веры ему хана. Так-то, люди. А ты, горемыка, не тебя ли выкинули на улицу — и туда же, верить. Может, горемыкам верить нужнее, для них в этом надежда?

Что-то думать стал, не было у меня таких недостатков.

— Они тоже певцы? — спросила Марьяна.

— Тоже,— сказал я и пошел отвезти столик, вдруг им понадобится.

Эсэр поджидал меня в коридоре. Я ему не Косой, не подпустил на прием.

— Поставлю на очередь,— посулил Эсэру.

Шипит, потирая ушибленную ягодицу.

— Немедленно убирайся со своей потаскухой.

— Кляча ты перезрелая,— сказал я в ответ.— Все себе да себе, когда будешь делиться с ближними? Отпускай хлеб твой по водам...— Я в его кабинете всего поднабрался.

— Негодяи.

— Вот-вот. Человек хотел выйти за руку благодарить. Очень ты ей понравился, паук в банке.

Когда мне совсем плохо, губы сами по себе улыбаются, будто мне хорошо, чудесно. Такой я наглец. Он увидел мою довольную рожу и передернулся, как от лимона.

— Я, пожалуй, милицию вызову.

— Давай, тебе перед Штатами скандал очень необходим.

Тут он опять в бессильной ярости налетел на меня. Об этом не буду рассказывать, потому что такая возня для профессора и для меня совсем не типична.

Короче, так я на него обозлился, что укатил стереофоническую радиолу «Виктория».

Сел у двери, чтобы никто не ворвался. Надо, думаю, пошутить.

— Это от Ноны. Пусть, говорит, живет, сколько хочет, и чувствует себя, как дома.

Краснеет от радости. Ладно, думаю, такой радости я тебе — хоть мешок.

— Лежанка одна. Ничего, ты худенькая, уберемся.

— Зачем вы так? — Она сразу же потускнела.

До чего постная девка попалась. Тьфу!

Однако не скоро уснули.

Скачу, как джигит, то за горшком, то за клизмой.
Смотрю на нее.
Она поглядывает на меня.
Чингачгук лежит, гукает, хорошие, видать, профессор лекарства оставил.
И было у нас три дня и две ночи.

Утром проснулся первым. Марьяна спала на моей узкой лежанке. Сейчас, думаю, хватану за нос. Развалилась, как дома. Вот и позови людей в гости. Однако не хватанул, разглядываю, что за кикимора.

У нее сорочка, как на старой картинке, не помню какого художника, кажется, фламандской школы — у Эсэра в альбоме видел. Там, где положено быть груди — продольный разрез и ниточка вместо шнуровки. Раз — и корми на здоровье.

У Марьяны ниточка растянулась, и грудь выставилась. Смотрю на маленькую с вздувшимся соском грудь и диву даюсь — чудеса да и только. Как же это все происходит — жизнь, дети? Рождение — после удовольствия. А смерть после чего? Если в природе так все здорово сляпано, значит, и смерть должна идти за удовольствием. Значит, жизнь должна быть — сплошная радость.

Короче, пошел в кухню готовить завтрак.

Эсэр обычно ел кусок бекона, сырое яйцо, стакан сока и чашечку черного кофе. Говорил, в этой пище — залог всех успехов.

Нона уходила через час после него, так что мы успевали кое-чем подзаняться.

Ничего, думал я, уедет Сеня в Америку — побеседуем. Вспомним, как было. Может, и у тебя кое-что держится в памяти. Все же мне стонала «Еще».

Было восемь утра. Эсэр, конечно, уехал опыты ставить. Слушаю, в ванной тихо. Что меня удивило — Нона в это время принимает холодный душ. Она где-то вычитала, чтобы сохранить вечную юность, вечером надо принимать горячую ванну, утром ледяной душ, не заниматься по ночам тем, чем занимаются остальные. Только при солнечном свете.

Я все мечтал, сброшу гипс, постоим напоследок под одними струями. Прижмусь на прощанье к любимому ледяному телу. Вдохну бодрый запах холодной воды. Захлебнусь ею.

В детстве как-то гостил у покойного деда в затоне имени 25 Октября. Тонул и навеки запомнил запах холодной летней воды с привкусом мазута, ржавого железа и ила. Это любимый запах — будто снова тону, душа в пятках, вот-вот и все оборвется. Кончится.

Ноны не было слышно.

Широченная кровать перед зеркалом во всю стену была заправлена.

Не стал я печалиться — своя семья ждет. Чего бы, думаю, Чингачгуку сварганить, чтобы сразу в силу пришел. Бекон, пожалуй, не прожует, зубов нет. Яйцо, конечно, выпьет — разве наешься с одного яйца? Соку, конечно, выпьет.

Думать-то думал, а холодильник не открывается. Устроил Эсэр, мастер до всяких запоров. И денег на руках ни копейки, живу в приймах.

Чудик, подумал я, должен мне тысячу и жмотишь бутылку кефира.

Как вы, может быть, знаете, на всякие ядия имеются противоядия. Вспоминаю, Эсэр уважает электрический ток, отключаю холодильник от сети, замок сам распахивается. Ваня Нечкин был человек не с такими подробностями, чтобы его накачивал каждый, кому не лень.

Увидел можайское молоко и сразу решил, сварю малому кашу. Сам люблю гречневую, значит, он должен любить рисовую. Сам люблю, чтобы похрустывала, значит, он любит жидкую. Японцы, думаю, одним рисом живут, не жалуются, клепают себе транзисторы и телеги.

Вымыл в семи водах для дезинфекции. Намолотил в кофемолке, варю жиденькую. Они, бедолаги, все пухнут и пухнут. Здорово, видать, гоняли по общежитию. Валяйте, за Ваней Нечкиным не пропадешь.

Конечно, я, как и вы, считаю, женщина должна вставать первой, чего бы ни было ночью. Принимать ледяной душ и готовить завтрак. Потом будить своего хахаля. Хахаль встает, видит, она чистенькая и веселая, думает, свяжу с ней судьбу навеки.

Наверное, я потому ни с кем не задерживался, что мне такая девушка не попадалась. А если вижу, что ходит все утро заспанная, в бигудях да линялой сорочке — тьфу на нее.

Марьяна спит дольше меня, меня это радует, не мой, значит, номер. Хотя бы глаза у тебя были заспанные, а лицо недовольное, мечтал я в то утро.

Нет, появляется — глаза ясные, лицо радостное. Идет ко мне по длинному коридору. Ищу я в ней недостатки и почему-то не нахожу. И во мне крепнет тупая уверенность, сейчас подойдет, прижмется и поцелует.

Нет, прошла мимо. И я ее не схватил, жена солдата для Вани свята.

Оказывается, она его еще не подкармливает. Вот и доверь таким глупым детей.

— Давай,— говорю,— сюда.

Пристроил Чингачгука к себе, смотрю, все нормально, ничего не сломалось. Значит, порядок.

— Видела? Иди, ты еще зубы не чистила.

И знаете, что, ребята, смотрит он на меня доверчивыми глазами, обнять хочет. Только рук не хватает. От такой его великой любви к неизвестному раньше Ивану Нечкину всплакнуть хочется. Но не умею. Приглядываюсь я к нему и вижу, здорово походит мужик на меня, хоть и маленький.

— Странно, вроде не родственники, и такие автопортреты. Слушай, мы с тобой нигде не встречались по этому делу?

Марьяна таких разговоров не понимала, шмыгнула в ванную, потом высунулась.

— Если бы встретились, до могилы запомнил.

В этом она оказалась права. Помню.

Прогнали мы ее с Чингачгуком за продуктами и лекарствами, учимся говорить. Марьяна сказала, что еще рано ему, только четвертый месяц — что она понимает? Для одних рано, для других самое время. Не в те руки попал. Последнего и собаки рвут.

Сидим учимся «дядя Ваня» произносить. «Дядя» у него почти получ лось, на «Ване» уснул, сломался.

Нет, ребята, что бы вам там ни базлали, а женщина с ребенком — это уже другой сорт. Это не чмара. Это женщина. Она заботлива, внимательна и нежна. Нет, думаю, женщина без детей еще не женщина. Не то.

А вот у Ноны не было детей и уже не будет. Крепко застудилась в молодости. Говорит:

— Свалилась с одним на снег. Невмоготу стало, приспичило.

Ей нравилось об этом рассказывать. Я злился и еще больше любил ее. Она ведь прикидывалась, мстила, что я родился на тринадцать лет позже. А я ведь знаю, она в геологах застудилась. И фотка есть, где Нона в геологах. Толстенькая еще, в телогрейке.

Защелкали профессорские замки. Я обрадовался, поскакал встречать. Это была Нона. Она привела грубого, сильного человека. Человек вывернул мои руки и потащил меня из квартиры. Кто бьет, тому не больно.

Гипс зацепился между вешалкой и косяком. Человек дернул, как следует.

Резанула дикая боль, как тогда, пока ждал «скорую помощь». То ли отключился я, то ли нет, только чувствую — ничего не хочу. А слышать вроде все слышу.

Вроде бы, сам говорил.

— Костыли,— говорил.— Как я без костылей?

Слышал:

— Может, с лестницы скинуть, Нона Терентьевна?

Потом он орал, будто бугая убивают.

Лично я очухался от нашатырки. Вижу перед собой маленькие веснушки под переносицей, большие встревоженные глаза.

— Как? — спросила Марьяна.

— Живой, только зачем, не знаю.

Тогда она отклеилась от меня. Стала собирать лаковый чемоданчик.

Когда меня унижают, мне кажется, унижают всех — моя месть значительна и справедлива.

Ах, ты, думал я, хряк, у Вани Нечкина медаль в мирное время. Ваня двадцать человек спас. Возможно, не думал. Это сейчас мне хочется, чтобы я тогда думал. Чтобы во всех моих делах и даже поступках был некий значительный смысл. Этого как раз и не хватило.

Короче, моя неспетая песня Марьяна поймала меня у двери и потащила обратно. Я даже удивился, сколько силы могло сконцентрироваться в таком маленьком, тощеньком теле.

— Поедем с нами,— говорила она.— У меня за Ярославлем двоюродная бабушка проживает. Будешь свежее молоко пить. Гимнастику делать. Быстро поправишься. А озеро у нас там какое — сплошная рыба.

Взять бы ее тогда за тонкие руки и расспросить про личную жизнь.

Да я рассиропился, представил себя на берегу светлого с камышами озера, чистую проточную воду, в которой отражаются синее небо и кучерявые облака. Зеленый луг с пятнистыми упитанными коровами. Добрую старушку с подойником. Рядом ползает Чингачгук, я учу его удить рыбу.

И стало мне так хорошо, как было в жизни только однажды — на воинском учении «Двина». Шли мы колонной на тяжелых «Уралах» с будками через один перевал. Там хорошие перевалы, ухнешь, кости птицы не соберут. Дистанция у нас, конечно, положенная — от девяностоградусного поворота до второго выступа. Такие были ориентиры.

Стою у подножья, жду очередь. Прошло восемь минут, старший лейтенант Холодок сделал отмашку, значит, пора. Смотрю — у меня кабина высоко торчит,— «Урал» Юрки Воронцова наяривает вниз задним ходом, будто без тормозов. А в кузовной будке, как положено, одиннадцать человек при своей засекреченной аппаратуре.

Хана, значит, пришла ребятам. Пока машина не разогналась, Юрка выруливает на виражах. Мчатся тринадцать свинцовых гробов в родные деревни. Разгоняются с каждой секундой.

Врубил я вторую повышенную передачу, вдавил акселератор до каблука. Реву навстречу. А у них уже скорость километров тридцать пять, если не тридцать восемь. И один поворот. Хана ребятам, если Ваня Нечкин не успеет до поворота. Не удержится «Урал» на этом радиусе, ковырнется в пропасть. Успел. Ребята в моей будке с сидений попадали. Они там — как слепые котята.

— Ванька! — орут.— Не картошку возишь! Мать твою так!

А что «Ванька», уже все в порядке, состыковались Юркин кузов и мой радиатор. Скатываю их, как генералов, на собственных тормозах. Только бы, думаю, выдержали, не лопнули. Выдержали.

Потом минут двадцать мы все обнимались, самые родные ребята. Бывают в жизни такие минуты. Ради них согласишься, чтобы снова убили. Обманули и предали. Это мои минуты.

Слышу, в окружающей действительности что-то не так. Сначала я не понял, что это такое. Вижу только — Марьяна смотрит на меня испуганными глазищами и что-то соображает. Потом вдруг покрылась вся алой краской.

Тут уж и до меня дошло — в спальне повизгивали и стонали.

— Радио на кухне,— сказал я.— По третьей программе.

А самому что-то неважно. Все, кажется, задохнусь. В последнее время совсем избаловался, как чего не по мне, не хватает воздуха, хоть тресни на месте.

Выскочил в лоджию, сигану, думаю, вниз, раз кругом только паскуды. Шут с ней, с рыбалкой. Хорошо, Чингачгук завопил. На шиша было родиться, трепать нервы учителям, расти от такого крохи до такого лба? Ошибаетесь, Нона Терентьевна, у Вани Нечкина выдержка не хуже, чем у вашего Штирлица.

Раздернул рубашку. Ветерком опахнуло — жить можно.

А тут Чингачгука, будто и он разобрался в тех звуках, вывернуло наизнанку. Марьяна заплакала над его маленьким красным телом в белой детской блевотине.

— Что же такое? Почему все на нас да на нас? Господи!

Пошел вызывать профессора. Не успел допрыгать до двери, она открылась, вошла Нона с помятыми волосами. Увидела любимый ковер в неказистом виде, сморщила красивый нос.

— Врача надо,— сказала ангельским голосом.— Не плачьте, девушка, дети часто болеют.

Я не смотрю на нее. Мне смотреть на нее после тех звуков совестно. Смотрю мимо. Может, и Нона смотрит мимо людей, что ей за них стыдно?

Не отвечаем.

— Ваня, можно тебя на минутку? — попросила Нона.

Вышел. Чувствую, опять воздуху не хватает.

— Ваня, прогони, пожалуйста, этого хама,— это она про своего борова, который хотел сбросить меня с лестницы.

Посмотрел, наконец, на Нону. Одолели черти святое место. Печальная, век бы на такую смотрел. Прощай, дорогая.

Эту ночь я спал дурно.

До первых петухов все думал и думал — такая прицепилась фантазия, хуже заразы.

И главное, думалось бы про что-то путное и значительное. Нет, все про какие-то мелкие, с точки зрения исторической действительности, моменты. То есть про Нону и про себя. Убеждал себя, что у нас ничего не было, и не смог убедить. Назло вспоминалось все, что могло вспомниться. Всякие подробности, движения и словечки.

Не знаю, как у вас, у меня всегда действует закон бутерброда. Намажьте кусок хлеба вареньем и уроните. Если он упадет вареньем на пол, да так, что нельзя есть, значит, вы такой же, как я.

А если варенье у вас окажется кверху, значит, вы как Саня Плешь. Можете жиреть и хвалиться тем, что когда-то сделали, остальное у вас получится само по себе. И хлеб вы будете мазать не вареньем, икрой.

Конечно, и я всегда делаю, как хочу, но само по себе у меня не выходит. Вот и сейчас хотел отвыкнуть от Ноны, но так себя накрутил, что не знаю, как и раскручивать. Все, думаю, если сейчас у меня не будет ее, я скорее всего тронусь. Или накинусь на эту ни в чем не повинную девочку.

Все эти мысли подействовали на меня, как алкоголь, который я ненавижу. Чтобы отвлечь себя, вспоминаю устройство трубки Мохова — Шинкаренко. Слишком простое устройство, не отвлекло.

Я ищу костыли и чувствую до самой дрожи, как она наваливается тугим круглым бедром на мой гипс, который любит давить изо всех сил. Сейчас крикнет из публики:

— Перикл! Я возражаю против твоей программы, можешь казнить меня!

Я накидываюсь на нее, волоку в казармы и, увидев, что под туникой не юный патриций, а прекрасная дева, силой беру ее.

Я поставил стояком костыли, вытянул до упора руки, подтягиваю себя на них, чтобы подняться с пола, на котóром лежу. И снова сажусь — не рассчитал начальный толчок. Отталкиваюсь сильнее, пожалуй, сильнее, чем следовало, к тому же левый костыль разъехался по паркету, я не успеваю перенести тяжесть на правый и ухаю вниз мордой. Едва успел бросить костыли и подставить руки.

Марьяна вскочила, засуетилась.

— Что принести? Не стесняйся, Иван.— А сама чуть не плачет.

— Что надо, всегда при тебе.— Я люблю пошутить. Она не любит.

— Как можно? — спросила обиженным голосом, того и гляди заплачет. Если бы я умел плакать, как бы сохранил свое сердце.

— Нельзя ли вести себя поприличней? — спросил за дверью эсэровский голос.

Тут уж я взвился, накинулся на него и обозвал бифштексом с яйцом.

Так и есть, захлюпала девочка носом, полила крокодиловые слезы. Обидно, видите ли, что я такой резкий. А вообще хорошо, что навернулся, сразу вспомнил, как не любил прикидываться. Прикидываюсь, а сам шепчу: «Это я, это я, это я — Ваня Нечкин». Глупо, конечно, но мне казалось, если прикидываешься за этим делом, можешь и превратиться. Неплохо, конечно, если корячишься послом ближневосточного государства, превратишься — жить можно. А если правда в Перикла — чего мне там в Древней Греции, ни одной тачки с мотором, только и останется в рабство квалифицироваться.

И тут будто в ледяную ванну сел. Легла женщина от мимолетной любви к Древней Греции и внешней политике, а ты думал, что навсегда. Вколотил в свой баклан. А если было, когда казалось, что все настоящее, так это минута. И не с тобой она в это время была, а — вообще. Плач и скрежет зубовный. Тьма египетская.

Лежу на полу, и страшно делается, напрасно я пристрастился думать, крутое это занятие, того гляди тронешься.

Считал до двадцати трех или четырех тысяч.

Когда, наконец, уснул, сон не принес радости. Снилось мне непонятное — будто я человек и будто не человек. Я чувствовал самого себя и отдельно свою оболочку. Моя несчастная оболочка продырявилась и выпускает что-то, словно воздух из камеры. Пока не поздно, лечу к месту, где хранятся у нас запасные. Там только одна не расхватана, вдыхаю в нее самого себя, она пропускает.

Я знаю, чтобы остаться мне, не пропасть, надо срочно найти взамен. Отнять у кого-то, пробив ножом и выпустив чужой воздух. Вокруг меня сотни граждан дырявят друг друга. Такая здесь этика. И мне надо спешить, съеживается моя оболочка, еще секунда — и амба. Выбрал одного, самого никудышного, замахиваюсь ножом. Нет. Не могу ударить. Приближается мой конец.

Пробуждение стало радостью, будто в далеком детстве. Когда еще не надо ни в садик ходить, ни в проклятую школу. Смотрю, Чингачгук розовый и посапывает. Отладил его профессор. Дал мне хорошую вздрючку за рисовое питание. Обещал прислать иностранную книжку по уходу за малышами.

Марьяна лежит свежая, словно не спит. Из-под простыни выглядывает ее ступня с красивой точеной пяткой. Я не удержался, подполз, приладил свою, что на правой здоровой ноге, сравниваю — моя больше и почему-то хуже.

Марьяна открыла глаза, в них не было ни страха передо мной, ни неприязни. Я наклонился ближе, смотрю в них, будто в озере плаваю. Спрашивает:

— Устал на полу, давай поменяемся?

Высвободила из-под простыни руку и что-то сняла с моего виска. Показала, это свалявшийся ворс с ковра.

Я еще ниже склонился, смотрю в ее гриновские глаза, что же там в глубине, что-то вроде живое, то поднимается, то опускается. Спросил:

— В большие глаза больше видно?

— Не знаю,— прошептала она.

— Наблюдать надо. А сору попадает больше.

Она пожала худенькими плечами. И вовсе они не худенькие, узкие, ладные. Я потрогал на всякий случай, кость не прощупывается.

— Зачем? — глупо спросила она, у самой дыхание свело.

— Больше, потому что площадь захвата больше,— объяснил я.

И тут мне пришла философская мысль, хоть я и не мечтал быть философом,— а может, красивое вообще неудобно? Красивый цветок, все его рвут, разве это удобно? Или красивая девушка, к ней пристают, тоже, по-моему, неудобно. А если ей нравится? Тогда удобно. Слушайте, а ведь они наряжаются и штукатурятся — для чего? Чтобы к ним приставали? Значит, хотят? Значит, чем больше штукатурится особь, тем больше хочет, чтоб к ней приставали? Жаль, что курить бросил. Выкурил бы сейчас сигарету, мозги прочистил, живо сообразил, что тут к чему.

Смотрю, в ее глазах растет поволока, она втягивает меня в себя. Глушит. Губы у меня пересохли. Чувствую, задыхаюсь, и хочу задохнуться.

Вот тебе и пигалица, подумал я. Не дашь солдату соскучиться. Ничего, он здоровый. Да и ты, поди, силу как следует нагуляла. Сколько же вы не виделись? Встретитесь, все кровати в номере поломаете. Так и должно быть у нормального артиллериста. Только б командир у него был хороший, дал бы дня три увольнительных и помог с гостиницей. А то будете бегать, он по одну сторону проволоки, ты по другую.

И чего вы, бедняги, видели? Встретились, поди, раз-другой — вот вам: с одной стороны Чингачгук, с другой армия. Люди в гости едут, надевают самое лучшее, а твое лучшее — другая бы дальше цеха в нем не пошла. Они же сироты, как я сразу не догадался. Коляски ведь нет, все в немецких, а у них никакой.

И тут ко мне пришла мысль, из-за которой, можно сказать, все получилось. Сколько предупреждал себя — Ваня, поменьше думай, не твое это дело.

Про эту мысль не буду особенно распространяться, чтобы вы не думали, что я чересчур благородный.

Деньги у меня как раз имеются — мои законные тридцать процентов. Я не прикидывал, но шестая модель кое-что тянет. Эсэр на страховку сразу первую модель взял. Я, говорит, не зубной техник, мне нужен обыкновенный рабочий транспорт. Богатеть начал мужик, не хочет от других бедняков выделяться. С другой стороны, что в НИИ украдешь — кусок проволоки и килограмм отравы. Это вам не овощная база, пересортицы не бывает. Может, в партию подает? Нет, вроде давно состоит.

Короче, Ваня жил, пусть другие живут.

Только я так подумал, смотрю в глазах что-то зашевелилось, посмотрел ниже, на губы, у нее и губы в порядке, пухлые, не как у змеи. Нижняя губа отклеивается от верхней. Спрашивает:

— Ваня, можно чего спросить? — голос почему-то усталый, будто шины на тягаче бортовала.

— Спрашивай.

— Только ты, пожалуйста, не обижайся. Не обидишься?

— Нет.

— Дай честное слово.

— Честное слово врать готово.

— Не так, Ваня,— А сама серьезная, будто судьба решается.

— Честное слово.

— Почему ты хочешь казаться хуже, чем есть? — вытянулась под простыней, как антенна, ждет.

Не знаю, как вы, лично я ненавижу душеспасительные разговоры. Во всех книжках их пропускаю.

— Ты обокрала кого? — спросил я сурово.

— Нет,— не скоро прошептала она, а лицо виноватое, будто действительно обокрала.

Я сколько ни замечал, у честных всегда виноватые лица. У жуликов — нет, а у честных — да, будто они виноваты за жуликов.

— Что же ты всегда виноватая? Кто так живет? На тебе всякий, кому не лень, ездить станет.

Испугалась меня, съежилась под простыней.

— С таким характером не только из общежития, с таким характером отовсюду выпрут. Что лучше, кататься или возить всяких там охломонов?

— Не знаю,— через полчаса прошептала она.— Как надо?

Не стал отвечать, уж очень она верит каждому слову, могла быть и поумней. К тому же слышу, проснулся Эсэр, сморкается в умывальнике. Подхватил костыли, подтягиваюсь. Марьяна помогает мне, как родная. Не удержался, обхватил ее, будто падаю, провел рукой по всем выпуклостям, не такой уж оказалась и хилой. Будьте покойны, не уступит солдату, какой он ни бегемот. Не подведет Ваню Нечкина.

Поковылял я к Эсэру на рандеву, а сам думаю, когда буду жениться, поищу-ка и я виноватую. Лучше она, чем хамоватая. Виноватую буду жалеть, а с хамоватой ругаться.

Эсэр встретил меня хорошо, все же не зря ему профессора дали.

— Здоров,— сказал я ему.

— Здорово,— и рука у него крепкая, с гирей играет.— Я хочу сделать официальное заявление.

— Валяй,— сказал я и подумал, шиш тебе удастся их выгнать.

— Прошу забыть тот инцидент, я раскаиваюсь.

— Я тоже.

— Все же прошу особенно не шуметь. Мы не в замке, вокруг соседи, все могут подумать.

Я упал.

— Слушай, где ты нашел эту крошку?

Я ему объяснил. Самая большая хитрость — правда. Он не поверил мне.

— Под такие истории наследство у старых дев цыганить.

— Твое дело, Сеня.

Сказал «Сеня» и подумал, что все пропало.

Ничуть. Совсем стал хорошим мужик, даже на Сеню не разъярился. Мы с ним из-за отчества целый квартал сражались. Он меня все по отчеству, а я терпеть не могу — будто хоронят. И его тоже зову без отчества.

Я ему — Сеня. Он мне — Семен Рудольфович. Я ему, конечно, в студенты не нанимался такие отчества выговаривать. И вообще — со мной базлать, не с лаборантками опыты ставить.

Ладно, придумал я, не можешь жить, чтобы не вспомнить папашу, буду звать только по инициалам. Эсэр.

Помню, позеленел, побежал форточку закрывать. Это здорово к нему подошло. Даже Нона забудется, скажет:

— Эсэр, сделай нам кофе.

— Семен Рудольфович,— сказал я в то утро.— Может быть, рассчитаемся.

— Я рад, что ты сам об этом заговорил.

Ладно, думаю, радуйся, и намекаю:

— Давайте.

— Я? — удивился он, даже помазок отложил.— Разве не ты?

— Я? — удивился я, всего ждал, но чтоб такого. Пират.— А работа? На чьей машине катаешь.

— Только рубашку не рвите,— сказал Эсэр,— она моя. И костылями аккуратно размахивайте.

— А костыли не твои? Что у тебя в салоне лежало?

— Так спор не ведут,— налаживая станок, ответил Эсэр.— Спор ведут аргументированно. За комнату сколько мы договаривались, пятьдесят?

Не помнил я таких уговоров. Привез меня из больницы. Вначале повез к старушке, у которой я квартиру снимал. Та думала, что я накрылся, и сдала какому-то офицеру из ВПА. Тогда он привез к себе, еще раз поступил, как мужик.

— Тебе виднее.

— Пятьдесят или не пятьдесят?

— Пятьдесят.

Не много, думаю, сиротам останется. Надо было мне, меценату, всю тысячу, что взял больничным, кинуть сестренке на свадьбу. Шестисот бы хватило.

— Пятьдесят на одиннадцать — пятьсот пятьдесят. Адвокат — шестьсот, твоя — половина. Пахта нунц сервана. Договоры должны быть соблюдаемы.

Так, думаю, что же там под сиденьем лежало?

— Завтрак — семьдесят копеек, в среднем, конечно. Обед рубль, ужин — пятьдесят.

— Аптекарь,— сказал я. Конечно, он имеет полное право.

— Два двадцать, триста тридцать шесть дней, значит, семьсот тридцать девять рублей двадцать копеек. Итого — тысяча пятьсот восемьдесят девять рублей двадцать копеек. Не считая мелочей.

— Почему не считая? — спросил я.— Подсчитывай.

Он покраснел и сказал:

— Да — да, нет — нет. Я должен тысячу двести шестьдесят четыре рубля. Как видишь, твое сальдо в ущербе.

Умел мужик овладеть собой. У меня не было ни копейки. Пенсию оформлять не стал, в собесовских очередях с ума съедешь. И не знал, что так все затянется. С работы меня после шести месяцев рассчитали. И вещей не осталось. «Сейку» подарил нянечке, которая за мной дерьмо выносила. Перстень навязал доценту, который выхаживал. Вещи с квартиры увела телка, с какой мы паслись. Ей сказали, что мне кранты. Даже трусы увела, неужели сама таскает?

Такие передо мной открылись перспективы. Это вам не атолл Бикини, в купальном халате не проживешь. Одним словом, под кем лед трещит, а подо мной ломится. Набираю знакомый номер, который клялся не набирать. Потому что, когда валялся под дождем с перебитой голенью, думал, выкарабкаюсь отсюда, буду, как был, без всяких шуток с техникой и Госстрахом. Даже молился об этом, хотя не умел и сейчас не умею.

Удачно вышел по телефону. Голос знакомый, с придыхом.

— Вас слушают.

Интересно, думаю, сколько тебе счетчик настукал — лет двести, не меньше.

— Валеру Козла знаете? — спросил я, потому что в лицо мы не встречались.

— Не помню.

Неужели, думаю, номер забыл. Я их помню, как дни рождения.

— В «Союзпечати» рядом с вашим метро сидит.

— «Правду» получаю дома.

Зануда. И это накрылось. Ладно, была не была. Скажу-ка на всякий случай.

— Двадцать мои, тут же, после работы.

— Я могу подумать? — поинтересовался голос.

Осторожный, хоть и маленький, видать, да начальник.

— Нет,— возразил я.

— Я согласен.

— У вас ручное управление?

— Обыкновенное. «ГАЗ-24».

— Вы, вроде бы, инвалид?

— Бог миловал,— рассмеялся голос.

Все же накрылось. Гипсом со сцеплением не поиграешь. Чепуха, рукой отожму.

— Завтра,— сказал я.— Двадцать три ноль-ноль, стоянка на окружной у Ясенева. Изменится, перезвоню. Я в «Жигулях» слонового цвета, 01—62 ММД.

Клиент положил трубку. Что же, думаю, наворотил? Не слонового, цвета слоновой кости у Сени машина. Хочу перезвонить, а номер не помню, ни одной цифры — как отрубило. То, что было до сей минуты по одну сторону, а что после — уже по другую.

Ладно, думаю, сговоримся. Приладился, как буду рукой сцепление выжимать — не дотянусь, гипс проклятый мешает. Мне собственно надо несколько раз только переключиться, а там пусть все глохнет — не моя забота, Госстрах расплатится.

Не дотянусь. Я много в жизни потерял из-за того, что ростом мал. Хорошо «Чайки» бить, у них трансмиссия, сиди хоть по шею в гипсе.

Попробовал, удастся ли отжать сцепление с гипсом. Опускаю левую ногу сверху, нет, может не получиться. Хороший я буду гусь, человек приедет, оторвется от телевизора, и нате вам, целуйтесь, товарищ, с Ваниным гипсом.

Марьяна заглянула в эсэровский кабинет.

— Ой, сколько книжек.

— И все читаны,— сказал я.— В чем дело?

— Ванюш, ты дал честное слово не обижаться,— сказала она.

— Зануда,— охарактеризовал я.

Заулыбалась, будто ее похвалили. Я, правда, сказал это без злобы, будто действительно похвалил.

— Иди завтракать, обормотина,— тоже без злобы сказала она.

Завтракаем. Причем шамаем все свое, она вчера закупила. Она мне больше подкладывает, будто бы я хозяин. Будто на мне все вокруг держится.

— Чем ты хочешь меня обидеть? — спросил я.

Она сразу стала серьезная, будто на выборах.

— Почему ты хочешь казаться хуже, чем есть?

Представляете, какая зануда! Однако я сдержался. Ушёл. Культурно, без хамства. Я понимаю в снимках и в своих костях не хуже самого Полякова. Надо сказать, Поляков лауреат, получил медаль за пластинку, которая у меня стоит. Симпатичненькая, из хорошей стали. Я надеялся, вывинтят, нож из нее заточу.

Сижу в кресле, разглядываю на солнце снимки. Неудачно все же состыковали, если бы я тогда таким макаром состыковался с «Уралом» моего кореша, младшего сержанта Ю. Воронцова, хана пришла всем двадцати двум солдатам. И нам вместе с ними.

Конечно, профессор спешил, ему в академики надо, пока не поздно. Сколько минут? — спрашивал у сестры. Она отвечала на три а в конце на семь минут меньше. У меня за головой электрические часы висели, я все видел.

Дергал, дергал, а мышцы не те, как ни лезь в академики.

— Отцентровать не удастся,— сказал через три минуты.— Ничего, вы еще юноша — срастется.

Ни шиша не срастается, кости наперекосяк, площадь соприкосновения маленькая, осколки все выкинул — зато ему было лестно, за семнадцать минут управился.

В дверь постучали. Это опять Марьяна.

— Как думаешь, если мы полчасика погуляем?

Пощупал у Чингачгука лоб, посмотрел в голубенькие глазки. Так я ему, ребята, понравился — за нос потрогал. А кулачок маленький, меньше носа.

— Не боись,— говорю,— не сморкнусь. Не так воспитан.

Полюбовались друг другом, будто родные.

— На полчаса, не больше,— разрешил я.

Ушли мои дорогие. Взялся за дело. Взгромоздил гипс на табуретку, наяриваю. Ножовка у Эсэра что надо, махнул лишний раз, просадил ногу чуть не до кости. Хорошо, что не по больному.

Спилил, наконец, ту часть гипса, что закрывала бедро и колено. Получилось колечко. Вдоль инструментом никак не приладиться. Взял хлебный ножик, у людей, которые понимают жизнь, он как пила. Царапаю вдоль.

Взмок весь, кровищи вокруг налил. Накопил кровищи на чужих харчах. Вскрываю кольцо, никак. Сам я нормальный, а вот ноги здорово волосаты. Это называется атавизм, прошу прощенья. Каждым волосом приклеился к гипсу, каждый не дается и щиплется. И так я кольцо и эдак. Рванул изо всех — в глазах желтое встало с оранжевым контуром и серебристыми блесками. Ничего, устоял. Зато гипс изнутри будто мохом обклеен. Как Чебурашка.

Если кто из вас волосат, ребята, побрейте ногу и намажьте ее вазелином. Или купите женский чулок, пусть гипсуют вас по чулку.

Коленный сустав не действовал. Я тискал его, гладил, старался согнуть руками и потел от проклятой боли. Вначале он был кругленький, симпатичный, как у толстенькой телки. Потом стал краснеть, набухать, превращаться в надутую резиновую подушку. Раза в четыре пухлее, чем на правой ноге. Правое острое, смотреть страшно, каждая кочка прощупывается. Смотрю, перестало краснеть, стало лиловеть, и больно, не дотронешься.

Хорошая мысля приходит опосля. Вскарабкался на письменный стол, положил левую ногу так, чтобы край пришелся под самым сгибом колена, сижу себе поджидаю, когда нога согнется под тяжестью.

Имейте в виду, ребята, это чудесный способ. Я, правда, не выдержал, отключился, брякнулся со стола. Пришел все же в себя без посторонней помощи. Нет, думаю, так не годится, вес очень маленький, неделю проковыряюсь. Взял у Эсэра гантель на шесть килограммов, присобачил к ступне, взобрался на стол, пристроил колено, как надо,— и впрямь, веселей пошло дело.

Скрючится, я сразу на пол. Сажусь, оттаскиваю за щиколотку руками, давлю изо всех сил подбородком в колено.

Как Нона давила мне бархатной грудью. Напрасно я на нее обижался, может, она разработать хотела.

Весь день так корячился.

Вот вам совет, ребята, не гоняйте нянечку за женским чулком. Добивайтесь, чтоб ставили аппарат Илизарова. Если он не такая же халтура, как все остальное.

Весь день провалялся. Не помню, было ли еще что в этот день, кроме раздувшегося колена. Не помню, как дополз до постели.

Уснул, как скоро усну.

Я проснулся с ощущением праздника.

Если бы кому пришло в голову спросить меня, что я люблю больше всего, я бы ответил: праздники и народные бедствия, когда все мы от радости или от горя свои, как родные.

Те редкие минуты человеческой общности, память о которых помогает переживать обиды, наносимые этими же людьми.

К тому же казалось, меня кто-то разглядывает.

Я, глупый, с ходу раскочегарил зенки. Она, умная, сразу закрыла. А может, не до конца, за такими ресницами не разберешь.

Тогда я спросил:

— Чего, Марьяна? Спишь?

Не шелохнулась. Чего же она кумекала, пока все утро разглядывала меня.

Ну, думаю, сдерну простыню, тогда посмотрим, какая ты сонная. Простыню она чем-то прижала, не оторвешь. Тогда я взял и поцеловал ее в соленую щеку.

— Фу,— сказал,— какая отрава.

Тут-то она и начала эти вопросы. Преобладала ее любимая тема: «Почему я хочу казаться хуже, чем есть? Кто я на самом деле?» и некоторые модификации.

Я такое ей заливал, балдела, будто от промидола.

Потом скучнела, соображая, что заливаю,— хотела правды. А вообще была молодцом.

Лихоимец Эсэр хотел иметь за эту мелочь сто пять рублей. За это плевое дело, отвезти меня на стоянку в Ясенево, покататься со мной и привезти обратно. Уперся, как аспирант в науку, словно дебил, кол ему на голове теши. Я, говорит, такую зарплату пять лет получал, а до этого семнадцать лет отучился. А для тебя, невежды, деньги не имеют цены.

В этом он прав, я считаю их только обменным эквивалентом. А теперь, говорит Эсэр, хочу получить их за «тьфу». Я тоже считаю, неправильно, когда грамотный получает меньше неграмотного. Тогда все захотят быть неграмотными, и будет полный завал, культурная революция. Но ведь это не я придумал?

А может, это как раз справедливо — чтобы грамотные не задавались.

Такие дела, ребята, знай службу — плюй в ружье, да не замочи дула. Деньги, говорит, вперед.

Взгромоздился на телефон. Нет, никто из моих корешей не сэкономил для Вани Нечкина ни копейки. Все прикинулись разоренными, будто жили в буржуазной инфляции и безработице. Я на них не обиделся — наобижался за одиннадцать месяцев, узнал настоящую цену.

Не пропадать же концерту из-за пустяка. Граждане подали свои заявки и ждут у приемников. Нельзя нарушать маленькие обещания, не поверят большим. Ковыляю к Марьяне. Так, мол, и так, профессор очень советует массажиста. Надо вперед. Не дашь ли до завтра энную сумму, мне должны прислать за одну научную публикацию.

Тут она заалела, как маков цвет, до сих пор не забуду, расстегнула сумочку, вытаскивает все, что есть. Там только сорок восемь с копейками.

Ничего, девочка, подумал я, завтра сможешь давать в двадцать раз больше. Может, согласится Эсэр на аванс.

Этот день я помню во всех подробностях. Он мне кажется самым лучшим, даже лучше того, когда я впервые узнал Нону. Конечно, обо всем коротко не расскажешь — велик язык у коровы, не дает говорить. Но подробности вряд ли будут для вас интересными.

Так вот, не психуйте. Я вспоминаю не только для вас. Я вспоминаю еще для себя, мне хорошо от этого.

Мне было хорошо называть ее имя. Я звал ее ни для чего.

— Марьяна.

Она прибежит.

— Чего?

А я опять:

— Марьяна.

И мне было от этого хорошо. Не потому так говорю, что невозможно проверить. Так было. Ни от чего другого так не случалось.

Видели хорошие сны? Радовались? Со мной так было на самом деле.

Помню, сижу, разрабатываю колено. Марьяна занимается с Чингачгуком, поглядывает на меня. У меня голова кружится от этих взглядов. Я хочу смотреть в эти глаза не отрываясь. Даже на вопросы перестал психовать.

— Вань, ты только, пожалуйста, не обижайся, а? Ваня, так нельзя, если спрашивают, положено отвечать.

— У кого положено?

— Вообще. У людей.

Я, помню, пожаловался на инспектора дорожного надзора, из-за которого из «Совтрансавто» ушел — там с просечками в талоне никого не держат. Мне разве ответили? Мне сказали, виноватого водителя не бывает, с точки зрения водителя. Разве это ответ? И разве не тебя выставили на улицу с таким маленьким Чингачгуком? Спроси. Что ответят? Нет, ребята, мне бы тогда тачку покрепче да «максима» на радиатор — у меня большая очередь накопилась.

— Не обижусь,— ответил я.

— У тебя есть цель в жизни?

— Есть,— говорю.— А вообще нет покуда.

— Сколько тебе?

— Двадцать три.

— Не опоздаешь?

— При моем деле? Всех обгоню.

И действительно обогнал. Врезался сюда самый первый.

— Еще что спрошу?

— Спрашивай.

— А ты не обидишься?

Так она боялась меня обидеть. Никто никогда не боялся меня обидеть. А она боялась. Встретится вам человек, который будет бояться обидеть, хватайте его, ребята, не выпускайте.

— Какой ты?

— Ну?! — удивился я.— С тобой все в порядке.

— Нет,— призналась она.

Подсесть бы мне рядом. Поцеловать, может быть, руки. И расспросить. Не пришло в голову. Я засмеялся и сказал:

— Оно и видно.

Чингачгук спал. Я возился с коленом. Марьяна развешивала чингачгукские шмотки, которые я лично выстирал детским мылом. Есть, ребята, такое мыло, так и называется «Детское». Профессор велел только им стирать. Вы где-нибудь запишите, чтобы, когда понадобится, не забыть. Им стирать. Им же мыть. Емкость дезинфицировать. Емкость — это ванна или, к примеру, тазик.

—Почему ты живешь здесь, они тебе родственники?

— Двоюродный дядя,— догадался я.

— Почему она обнимала тебя?— выпалила Марьяна и отвернулась.

— Так принято.

— Брось врать, вы не певцы.

Это еще что за подземный толчок в два с половиной балла?

— Певцы,— возразил я на всякий случай.

— Спой.

Я посмотрел на улицу. Накрапывало.

— Сыро. Связки застудятся.

Вижу по гляделкам, ни слову не верит. А мне уже все равно, я в ту пору решил, не поеду с ней ни в какую деревню. Что мне там делать? Она будет с солдатом, Ваня на шухере стой? Хотя солдат в армии. Все равно не поеду. Вот почему не поеду. Эффекта не будет.

Закладываю тысячу в общий конверт. Закладываю письмо, в котором прошу не обижаться и чтобы солдат ничего такого не думал, хотя мне на его мнение наплевать.

Заклеиваю. Ставлю сургуч. Напишу: «Вскрыть через день после взаимной встречи». Марьяна честная, раньше не вскроет. Я скажу вот что — тут, мол, мое письмо и ценные вам советы. А деньги, сорок восемь, из рук в руки.

Открывают, а там десять советов сотенными бумажками. Это будет эффект. Молодые еще, поди, в руках не держали.

Так что все будет в порядке. Захотят найти, с милицией не найдут. Завтра же к сестренке съеду. Поживу день-другой, может, не выгонят, пока на хату устроюсь.

Напишу, на что тратить: перво-наперво коляску для Чингачгука и всякие там игрушки, чтобы был не хуже других. Потом самой надо прибарахлиться. Если ее прибарахлить, заметная будет, как Золушка. Солдат пока служит, обойдется обмундированием.

Нет, не из-за эффекта я не пойду. С эффектом можно сообразить. Представляете, заявляется этакий мордоворот. Здравствуйте, говорит, это я, дружок вашего сына Максима. Нет, солдат в армии, я же в деревню.

Так вот, ладно, чего мне опасаться — меня почти нет. Слушайте: я всю жизнь боялся врезаться без ответа. Вы не боитесь? А я боялся. Потому и спешил первым все кончить. Такие дела... бойкий скачет, смирный плачет. Пьем да людей бьем, знай наших, поминай своих.

А тут ситуация, когда один человек другим абсолютно не нужен. Этот человек — я. Подумал об этом, даже сейчас страшно сделалось.

Марьяна как раз выходила из лоджии.

— Ваня,— сказала она,— давай сегодня в деревню поедем.

В этом толчке четыре балла. Будто знала, что меня донимает.

— Как же массаж? — спросил я. А самому захотелось в деревню, просто до дикости. И может, не столько в деревню, сколько с ними подольше не расставаться.

— Пусть он тебе только один массаж сделает. Мне только взглянуть, сразу же научусь. Не веришь? Хочешь знать, я швеей стала за месяц и сразу второй разряд.

Обхватил я Марьяну и посадил на колени. Она вздумала трепыхаться. От меня скоро не вырвешься.

— Зачем ты так?

— Поговорить надо.

С этим вроде бы согласилась. Сидит, больше не дергается. Я больное колено подставил, оно будто помягче. Смотрим мы друг на друга, тут уж я на всю жизнь в ее глазах накупался, совсем рядом были.

— Говори,— сказала Марьяна, а сама ждет.

Мне, сами понимаете, говорить не о чем. Тогда спрашиваю:

— А ты не боишься меня брать с собой?

Она подумала и сказала серьезно. Я чуть не прокис от этой серьезности.

— Нет,— сказала она таким голосом, будто собиралась брать на всю жизнь. Я ее чуть с колена за это не сбросил.

— Теперь ты спрашивай,— сказала она опять с каким-то намеком, меня от таких намеков сто лет мутит.

Взял я тогда и ляпнул.

— Что же ты? — спросил я.— К солдату едешь, у меня на коленях сидишь.

Как будто я моралист.

До сих пор не прощу, из-за меня человек плакал.

Потом зашла с вымытыми глазами. Прихватила свой чемодан, вышла с ним в коридор. Принесла, на место поставила.

— Максим спит,— сказала, не поглядев на меня.— Съезжу на полчаса? Совсем нет у девочки чувства юмора.

Я смотрел на нее в окно и думал, как плохо людям без чувства юмора. Даже издалека было видно, что туфли ее ремонтированы. Тогда вроде в новых была. Жалеет новые, экономная. А юбка лицована.

Вдруг из магазина выскочил гражданин в летней шляпе и ухватился за Марьянину сумку. Людей созывает. Она, глупая, не сопротивляется.

Выскакиваю на улицу. Разворачиваю гражданина рылом к себе, смотрю — знакомый герой хищений, еще позавчера хотел увести штуку трико.

— Герой труда? — спросил я.— Любитель новых костюмов? Смотрите на эту девушку, старайтесь запомнить обаятельные черты.

— А в чем дело? — нарочно кричит, чтобы людей созвать.

Люди видят, инвалид в домашнем халате, вроде, не хулиган. И с другой стороны, вроде, не хулиган, значит, опасности нет, надо вмешаться. Лезут со всех сторон, разнимают, не дают толком поговорить.

— Граждане,— говорю,— осторожно. Преступник вооружен.

Тогда они слиняли метров на десять.

— Она правила движения нарушала! — кричит.

Народ не подходит.

— Будь ты моложе,— сказал я ему.— Я бы тебя тут же прибил. И прибью, если ты подойдешь к ней ближе, чем на семь метров.

Тут он заговорил по-иностранному. Может, переводчиком когда-то работал. У меня с языками плохо, мало чего запомнил — фляш, хиляй, клифт, ципер.

— Не имеешь права, инспектор,— сказал он потом.— Твое дело — браслеты.

Я не любил, когда меня тыкали в права и обязанности. Взял его за лоснящийся галстук, подтянул ближе.

— Вот так, если возникнешь.

— Инспектор не имеет на это права.

Что я заметил, чем хуже гад, тем лучше знает законы. Может, они для гадов и писаны? Может, хорошим людям вообще не нужны законы?

Такие у меня напоследок возникали философские мысли. И что странно, по всякому поводу.

Проводил я Марьяну мужским товарищеским взглядом — нравилось мне ее древнегреческое телосложение, каждая мелочь из мужиков будет рядом гигантом. Что же, думаю, акселерация тебя не затронула? Может, питалась плохо?

Как же ты с солдатом гуляешь? Он — громада, ты — эталон, поди все смеются. Хотя нет. Наверное, даже красиво — сразу видно, кто для чего сотворен: он для защиты, она для радости.

Когда поднимался в лифте и разглядывал на стене рисунки и матерные слова, подумал, хорошо, пожалуй, что у Марьяны нет чувства юмора. У кого есть, не поймешь, правду они говорят, шутят, а может быть, издеваются.

Здорово повезло солдату, так и должно быть — одному делается все из радости, а другому из горя. Только почему так должно быть, я до сих пор не понял.

Ключ я, конечно, оставил в квартире. Пришлось ломать профессорские замки. Будет за что помянуть Ваню Нечкина.

Марьяна вернулась грустная. Вынула из сумочки пятьдесят рублей — больше не дали за все ее вещи.

Ломбард есть ломбард, говорят французы.

Я положил их в карман рядом с прежними и подумал, завтра будешь за все королевой.

Если бы она еще раз спросила, зачем нужны эти деньги, я бы не сумел соврать. Она не спросила. Она чувствовала потребность помочь и не ощущала права на любопытство. С остальными было наоборот.

Мы долго молчали. Телевизор еще не работал ни по одной программе. Чингачгук спал. Тогда я спросил:

— Больше не позовешь с собой?

Она не сразу ответила.

— Когда молчишь, думается, ты хороший. Когда говоришь, того гляди гадость скажешь,— сказала она наконец.

И я тоже стал каким-то умным. Сказал, когда проснулся маленький Чингачгук и пытался обнять меня. Вот что сказал:

— Я его потому люблю, что он пока меньше меня и ему только еще предстоит вся эта мука и радость, которую зовут жизнь. Он будет я, когда со мной будет все.

Я сказал и сам испугался, такие умные мысли к добру не приводят. Мне было грустно, хотя раньше не замечал за собой таких недостатков. И все время думалось. Я думал, сказать бы Марьяне вот так, красиво:

— Я хочу с тобой в даль необъятную.

Или:

— Я хочу быть с тобой полярной ночью.

Или:

— Соедини со мной душу и тело, через меня получишь спасение,— как сказал медсестре мой старый армейский товарищ Виталий Манжелли, когда ему срезали грыжу с нескромного места. Медсестру звали Лиза или, кажется, Катя. Она приехала от бабушки из Анапы и была загорелая, как мулатка. Она была сержантом, а мы рядовыми.

Я ничего не сказал, я думал, хорошо, что я не поеду. Им надо вначале к отцу и мужу. Представляете, заваливаюсь в гарнизон, красавец на костылях. Вот, мол, вам, дорогой супруг, Ваня Нечкин, товарищ вашего несовершеннолетнего сына.

Это меня здорово утешало.

Значит, скоро расстанемся. Ничего, вспомните Ваню Нечкина. Главное, что не злом.

А тут время приспело — на телевидении заработали. Я включил аппарат и нарвался на любимую передачу.

Увидеть со стороны, мы сидели перед цветным телевизором, как родственники. Или даже как муж и жена. Максим тихо гукал, набирался здоровья, проказник, не сводил глаз с Вани Нечкина, будто любил. Завтра будешь при самых лучших в Союзе игрушках, возьму такси, сам за ними поеду. Никто еще так не смотрел на меня.

Почему же мамаша всегда лаяла на нас? Вопила, мы сгубили ее цветущую молодость и лучшие невозвратные годы. Может быть, я в душе старик? Мне хорошо от Максима, когда не дает мне спать или когда стираю крошечные вещички куском детского мыла,— мне хорошо.

Чудесно, что они встретились мне. Совсем бы без них закис, ожирел в чужой квартире, с чужой женой, на чужих харчах.

Не зарьтесь на такое, ребята, все следует самому достигать, и тогда все будет в охотку.

Прекрасно, что они проветрили напоследок. Дали дохнуть настоящей жизни. Спасибо за приток свежей крови и новые впечатления.

Сидел я тогда, смотрел любимую передачу и думал, если когда доведется жениться, я, пожалуй, поищу девочку вот с таким Чингачгуком. Чтобы уж сразу, не ждать, любил меня доверчивый, маленький человек.

И тогда же подумал, если бы он был не в армии, а где-нибудь в институте,

я бы сказал: «Давай поженимся с тобой, Марьяна. Не смотри, что я в гипсе, скоро сниму его».

Она посмотрела, будто я в самом деле сказал. И подумала, расскажу-ка я все и уеду. Нет, нельзя ехать, не на что.

Ваня подумал — солдат разве стенка? Можно и отодвинуть. Сколько людей рушат старое и создают новое. Если так посмотреть, это же диалектика и прогресс. Солдат здоровый, красивый, пусть себе погуляет или в институте поучится. Вот именно, диалектика и прогресс, разрушил старую семью и создал новую — это все равно как революция. А кто против, тот белый.

А если смотреть исторически?! Если смотреть исторически, Максим больше мой, чем его,— он его даже не видел, а мы уже полюбили друг друга.

Только я подумал про диалектику, прогресс и историю, мне опять стало нехорошо. Нет, сказал я себе, нельзя жить на хате с такими толковыми книгами — к добру такое не приведет.

Только я так подумал, сразу понял — зачем спешить? У меня всегда был хороший выбор. Даже не погулял как следует.

По телевизору шла моя любимая передача. Показывали про акул в цветном варианте. Оказывается, они очень милы, консервируют в желудке все про запас.

Поймали одну, а там тунец свеженький, потому что была сыта. Слопала про запас. Малютке в 150 кг на год хватает 70 кг пищи. Высокий КПД.

Что-то тут природа схимичила. Пожалела людям такой КПД. Представляете, если человеку этот желудок? Здоровенная бы началась жизнь — ничего не есть и ничего не делать.

Я подумал, не было бы тогда ничего. Не сидел бы перед цветным телевизором со сломанной левой ногой молодой человек Ваня Нечкин. Не слушал, как гукает маленький человек Максим.

Не знал бы Ноны.

Не служил в армии.

Не отнял у смерти двадцать солдатских жизней. И мы бы не обнимались потом, как родные.

Я бы сидел в пещере перед костром. А если не повезло, сломал ногу в погоне за мамонтом? Наверное, околел. До операций мы бы не доросли. Кровь переливать не умели. О капельницах слыхом не слыхивали.

Или свои прибили бы, чтобы не был им в тягость.

Скверно иметь высокий КПД, гадко ничего не хотеть.

Славно, что люди такие, как есть.

Я даже вспотел от радости.

— Хватит дуться, — сказал я Марьяне. — Завтра придет военком, и все будет в норме. С людьми, — это тебе не с акулами.

С кем бы не хотел встречаться, так это с акулами. Ну и пасти у них. А также с крокодилами, змеями, тарантулом и прочими гадами.

— Господи!— сказал я, когда лежал с перебитой голенью под осенним дождем.— Помоги выбраться. Вызволи. Брошу все эти игры. Буду, как ты.— И молился, хотя никогда не верил и не умел молиться.

И все же вечером вышел на дело.

Разве, страдая в первом похмелье, не клянется человек не пить никогда. И разве не из таких выходят потом алкаши? Иногда, конечно, и трезвенники.

Перед отъездом я заглянул к Ноне, просил не трогать моих дорогих гостей.

Марьяна спросила меня напоследок:

— Надолго?

Голос был такой же, как и глаза. Никто меня так не спрашивал. Казалось, тут же договорит «родной» и тогда получится:

— Надолго, родной?

Нет, не сказала. Все же я до сих пор слышу:

— Надолго, родной?

Меня почти нет, а я слышу.

Семен Рудольфович, Эсэр, тоже не мог забыть этот голос и этот взгляд. Он зашел за Иваном, чтобы выполнить уговор, все видел и все слышал.

Он видел, каким взглядом проводила Ивана Нона Терентьевна, неприступная, холодная и красивая женщина.

Весь путь до Ясенева Семен Рудольфович поглядывал на Ивана, стараясь понять, почему же ему, высокому, красивому, полному, абсолютно порядочному, вот именно, абсолютно порядочному, никогда не доставались такие взгляды и такие интонации в голосе, которые достались этому невежественному бандиту буквально за одну минуту от двух таких разных женщин.

И ему казалось, что на земле не все справедливо. Хорошая память подсказывала: «И обратился я и видел под солнцем, что не проворным достается успешный бег, не храбрым — победа, не мудрым — хлеб, и не у разумных — богатство, и не искусным — благорасположение... праведников постигает то, чего заслуживали бы дела нечестивых, с нечестивыми бывает то, чего заслуживали бы дела праведников...»

Семен Рудольфович не задумывал ничего плохого, все же подогнал машину к подъезду, под самый козырек. Возможно, чтобы Ване далеко не идти. Возможно, чтобы никто не видел. Когда все же попался прохожий из другого, по-видимому, подъезда и спросил:

— Куда на ночь глядя?

Семен Рудольфович ответил веселым бесшабашным голосом:

— Товарища в деревню везу, на золотые хлеба.

— Хлеба налево, хлеба направо,— согласился сосед, в доме уважали Семена Рудольфовича.

Теперь он сидел и думал, почему же Библия, этот памятник общечеловеческой мысли, утверждает возникшую несправедливость? Почему не призывает покончить с ней? Или борьба вызывает еще большее зло? Он любил думать о вечном. Это поднимало его над обыденным, возвышало в своих глазах.

Марьяна в эту минуту твердо решила сразу же, как только Ваня вернется от массажиста, сказать, что никто и нигде не ждет ее и Максима. Что не служит в армии гренадерского роста супруг, что тот, кто мог стать им, сбежал, узнав, что может стать папой, и это нельзя поправить.

Зачем она это сделает, Марьяна не знала, она ощущала необходимость так сделать. Не имея никакой выгоды, кроме правды. Она не знала, что правду нельзя откладывать.

Когда минута подходила к концу, Нона Терентьевна запахнула халат, туго затянула по узкой талии кушаком, обозначив полные бедра, и направилась в комнату, откуда слышались гуканье Максима и сдержанный голос Марьяны.

Она постучала в дверь и спросила с интонацией, которую применяла, когда хотела понравиться и одновременно выразить озабоченность.

— Можно? Вы не легли спать?— спросила Нона Терентьевна.

— Мальчик! Мальчик!— всполошился мужик.— Куда? Не трогай там ничего.

Это мне. Маленькая собачка до седой бороды щенок. Как говорят французы. Или это наша пословица? Все перепутал, слишком много читал в последнее

время. И еще не привык, прямо скажу, к этому делу. Не выработал иммунитет.

Я ткнул пальцем в салатовое крыло и чуть не пробил насквозь — так съела ржавчина. Действительно, надули мужика с телегой. И поделом, не гонись за списанным товаром, к тому же из таксопарка.

Я распахнул дверцу, бросил в корму костыли и полез на шоферское место.

— Мальчик!— взвыл мужик, перестал жаловаться Эсэру, какой он бедный, когда все вокруг такие богатые, и потрясся к своему ржавому хламу.

У меня есть ножик, купил в Швеции, когда возил товар «Совтрансавто», у него чуть не сто всяких приспособлений. Сунул в замок зажигания, создаю необходимую комбинацию.

Подбежал хозяин, видит мой зрелый возраст и чем я тут занимаюсь.

— Извините. Разве вы? Вы же, как бы это сказать, инвалид.

Я повернул свое фирменное приспособление, вздрючил как следует карбюратор и показал частникам, на что тянет профессиональный водитель Иван Нечкин.

Каскадер Микулин, я видел тебя в телевизоре, ты опрокидывал «форд-капри» и вытягивался тросом на дорожный откос. Хорошо бы нам посоревноваться.

Одним словом, я показал клиенту, на что способен его гнилой драндулет. Попугал артиллерийской канонадой.

Остановился потом перед ними.

— Здорово,— говорит.— А как же вы задним ходом на эстакаду взлетели?

— По зеркалу.

— Так его нет, украли.

Смотрю, правда, нет.

— Ладно,— говорю,— садись, психолог.

Выехали на дорогу с одним концом.

Когда-то я летал по окружной, как хозяин. Жизнь моя была розовая. Ревел без всяких забот на тягаче «Волво». Катал в скандинавские страны. Меня взяли в «Совтрансавто» на четыре года раньше положенного, туда берут с двадцати пяти. Меня приглашали на все праздники в мою честь. Моя фотография висела на стенде боевой славы.

Если бы я не сумел тогда или вдобавок лопнули мои тормоза, выходил бы правофланговый и говорил: «Сержант Нечкин погиб, выполняя боевой долг и спасая жизнь боевых товарищей».

Человек не выбирает, когда умереть. И когда родиться.

Я сижу за баранкой, как жулик. У меня нет даже водительского удостоверения. Трясусь у каждой будки ГАИ, робею под каждым взглядом.

Я его умолял:

— Остановись.— Я шел на безлюдной дороге на семь километров быстрее положенного.— Кому помешал? Кого испортил?

Нет, прикладывает дырокол к моему талону. Меня в Стокгольме ни один бобби не останавливал.

С просечкой в «Совтрансавто» не держат, предупреждали, не можем претендовать на место за ихним рулем. Я порвал талон предупреждений и дунул по ветру.

— Сверху легко плевать,— сказал я ему,— а попробуй снизу вверх плюнуть.

Он покраснел от околышка до воротничка и положил в планшет мое водительское удостоверение. Так оно там и осело. И умолять не стал.

Встретятся гады на вашей дороге, давите сразу, ребята, кто-то должен давить.

Об инспекторе дорожного надзора лейтенанте Н. П. Калашникове в эту минуту думали еще четырнадцать обиженных им человек.

О самом Иване по-прежнему думали трое. Во всем мире нашлись только три человека, больше никто.

Но если взглянуть на других, столь же назаметных в общественном плане людей, о них в эту минуту думали еще меньше. Один, от силы два. А то и совсем никто. Значит, статистика могла бы утешить Ивана.

В эту минуту о прошедшем футбольном матче на Кубок СССР думали двадцать миллионов человек. Из них спорили пять миллионов.

Около миллиарда человек занимались любовью, готовились к этому, говорили об этом. Еще семьсот миллионов думали, как это будет, когда они вырастут или подвернется случай. А девятьсот, как это было в то прошедшее навеки время.

Восемьсот миллионов бедствовали и голодали.

Двенадцать миллионов дрались. Еще двести пятьдесят пили спиртные напитки различной крепости.

О своих близких практически не думал никто.

Я все рассчитал не хуже профессора и поставил верный диагноз — этот клиент мог опрокинуться по дороге в Старую Рузу. В Старой Рузе живет его теща, старушка с буклями тощих пегих волос.

Найдем хэппи энд и на этой дороге.

Вижу хороший уклон при повороте направо. Тут я сделаю хэппи энд. Любой эксперт покажет, нельзя было не опрокинуться, если, например, справа выскочила собака. Нет же такого знака «Осторожно, выскакивает собака». А мы гуманисты, мы не можем животное раздавить, это не человек.

Вернулся. Высадил мужика.

Эсэр притормозил в ста метрах. Сидит, курит.

Все будет нормально. Лично выкинул каждую веточку из салона. Ничто не двинет по правой ноге. В ремне безопасности не было стопора, я поставил туда дверной ключ. Ремень держит, будто укомплектованный.

Можно и начинать. Вот еще — костыли.

Ваня потянулся за костылями и подумал, не такая Марьяна, чтобы лапать и на колени сажать. А если она к нему села, значит, это неспроста. Значит, солдат не так уж необходим. И потом, молодой, длинный — не пропадет.

Ваня не знал, что если и был солдат Танеев на действительной службе — только однофамилец.

Как не было нигде, кроме него, человека, хотевшего признать Максима своим. И что Максим был зачат Альбертом Ереминым не под звуки свадебной музыки Моцарта, под «Соловьиную рощу» Тухманова, на квартире уехавшего в командировку Клочкова. Марьяна разомлела от турецкого кофе, красивой музыки, нежного доброжелательного Альберта и думала, что это любовь.

Еремин сбежал по благородным мотивам — он никогда не любил Марьяну Танееву, ему нравилась Милена Шпачкова, которой было наплевать на него, она была по уши влюблена в веселого, молодого автомеханика с древним именем Ваня и красивой фамилией Нечкин. Девочки, которые побывали с ним в связи, такое рассказывали, грудь распирало.

Этот парень сломал ногу и куда-то исчез. И от нечего делать, чтобы не терять даром единственные молодые годы, Милена стала ходить с Ереминым. У которого с Марьяной Танеевой было что-то наподобие репетиции перед подлинным чувством и настоящими отношениями.

Я выкинул на обочину костыли, чтобы не пробили затылок, и разогнал драндулет. Я не заметил, когда тянулся за костылями, из ременной петли выскочил дверной ключ, стоявший там вместо стопора.

За спиной скрылись огни встречной машины. Впереди никого не было. Я разогнал драндулет до шестидесяти километров, чтобы потом при замерах не прицепились к клиенту, резко затормозил, увидев собаку, и вывернув руль против уклона.

Семен Рудольфович и клиент видели, машина мягко, словно нехотя, перевернулась. Кузов помялся, как по заказу. Не торопясь, они подошли к машине. Ваня безжизненно висел на ослабленном до предела ремне безопасности. Он разбил голову о ветровое стекло, поломал грудную клетку о рулевую колонку. Болтались перебитые руки.

В этот момент все мне открылось.

Я стал многое понимать.

Я выкарабкаюсь, и все будет как надо. Только бы выкарабкаться. Семену Рудольфовичу почудился некий хрип. Он склонился над изломанным телом, стараясь не смотреть на разбитое о ветровое стекло лицо.

— Сеня, не бросай меня.

— Ваня,— заплакал Семен Рудольфович.

Вдвоем они перенесли тело. Руки, правая нога в бедре и голени болтались, как у тряпичной куклы. Рубашка намокла кровью. Стараясь не причинять боли, они положили Ивана на заднее сиденье.

Семен Рудольфович завел двигатель и, не прощаясь, уехал.

Хозяин салатовой «Волги» вернулся к машине, с трудом открыл помятый багажник и, вынув новенькое вафельное полотенце со штампом детского дома, принялся стирать кровь с места водителя. Затаптывать на земле ногами.

Тут я опять отключился. И опять мне стало чудиться, что я все вижу и все понимаю. На самом деле я видел только одно — будто катаюсь с Марьяной и Чингачгуком на санках с высокой горы. И все ударяюсь ногами, руками и телом о корявые пни, царапаюсь об острый кустарник.

Мы падали. Марьяна смотрела на меня с осуждением.

Но мне было весело, я знал, сейчас лето, они сидят дома и ждут меня, мои дорогие. Я еду к ним.

В это время Марьяна уже не ждала его. Несколько минут назад снова зашла Нона Терентьевна и рассказала, что Ваня уехал к одной из своих любовниц в Звенигород.

У нас у всех одно и то же достоинство — мы гордые. Марьяна стала собирать вещи. После ломбарда их совсем не осталось.

Издалека Москва казалась огромным световым пятном — во весь горизонт. Тут была тьма, там — свет без конца и без края. Даже небо над Москвой казалось огромной крышей светящегося изнутри шатра.

Подъезжая к окружной, Семен Рудольфович чувствовал себя не столь уверенно, как в начале пути. Он догадывался о тех вопросах, которые будут задавать в больнице, в милиции. Насколько осложнится вопрос с оформлением визы и вообще всей поездки. Пенсионеры из мандатной комиссии такие дотошные, наверняка выяснят, что Семен Рудольфович во второй раз находит пострадавшего в автоаварии. А что я сейчас делал за городом, думал Семен Рудольфович, куда ездил? Допустим, в академгородок. А если докопаются, что нахожу одного и того же? Чушь, у него клейма на лбу нет. А гипс и прежние переломы?

Чушь, чушь, чушь. Он, в конце концов, совершает не что-нибудь, а благородный поступок. Он нашел тело на самой обочине, мог бы проехать. Но он не так воспитан. Наша советская действительность не так его воспитала, он взял человека с собой, не дорожа финским чехлом на сиденье.

Семен Рудольфович в ужасе оглянулся назад, ему показалось, Иван смеется.

У въезда в Москву светился стеклянный параллелепипед поста ГАИ. Инспектор проверял документы у водителя автофургона. Второй, одетый во все кожаное, в белой каске, заводил мотоцикл.

Увидев это, Семен Рудольфович суетливо выключил габаритные огни, развернул машину и помчался в обратную сторону. И долго еще казалось, что по пятам гонится инспектор на мотоцикле.

Когда выяснилось, что это всего лишь колхозник с коляской, набитой городскими продуктами, Семен Рудольфович принялся убеждать себя, что он печется вовсе не о себе, о деле. Вот именно, только о деле — если у него появятся неприятности, пострадает в первую очередь дело. Значит, государство понесет материальный урон. В конце концов пострадает даже прогресс. Вот именно, сам прогресс.

Хорошо быть развитым человеком, всякой гадости можно найти достойное и даже лестное объяснение.

К чести Семена Рудольфовича следует подчеркнуть, ему не удалось как следует убедить себя. Тьма стала сереть, а он не знал, на что решиться.

Начинало светать, когда «Жигули» 01—62 ММД выехали из леса и спустились к реке. Место было глухим.

Семен Рудольфович устало вывалился из машины. Открыл заднюю дверцу. Иван, не мигая, смотрел на него.

Семен Рудольфович не знал, что Ваня не видит его, что сейчас он на ученье «Двина» — спасает солдатские жизни. Что ему посчастливилось пережить прежний страх, прежнее отчаянье и прежнюю радость.

Счастливые молодые солдаты вытащили его из кабины и подняли на руки. Стало ему хорошо. Открылось одно из необходимых условий — человеку не должно хватать маленьких ежедневных мыслей. Надо думать о мире и о том, каков ты для него: хороший или плохой. Как поступаешь: нравственно или безнравственно.

Всегда поступать на пользу другим — это и будет самое мудрое.

Не было у Ивана такой фантазии — задумываться о главном. Теперь пришла. Кажется, поздно. Стало обидно за бестолковые последние годы, самые главные в человеческой жизни.

Ему казалось, что он кричит на весь белый свет: думайте, ребята, думайте! Что хорошо и что плохо, думайте! Пусть вначале не получается, думайте! Сегодня я, завтра вы.

Пускайте свой хлеб по водам...

Расплющенные губы силились растянуться, чтобы дать волю словам.

Семен Рудольфович, всхлипывая от страха, прижал к Ваниному лицу подушку. Послышался приглушенный стон. Тогда Семен Рудольфович навалился всем своим толстым телом.

Я больше не видел моих дорогих ребят. Я опять стал тем, кем был в последние полтора года. Мне знакомо, что на меня наваливаются и давят финской подушкой. Я это чувствовал. Ощущал. Меня предупреждали об этом в каком-то сне.

Я устал от боли. Я хочу облегчения, откуда бы оно ни пришло.

В жадности своей ты вкусил от моего хлеба и отравился.

Я устал. Я хочу облегчения, каким бы оно ни было.

Радость?

Огромная светлая радость!

Как многое мне открылось, и как тяжело от этого — изменить что-нибудь я не в силах.

Как невыносимо все знать.

Как больно чувствовать главное и страшно отвечать за все.

Как сладко верить, что это еще не конец.

Иван неожиданно и сильно дернулся, едва не сбросил Семена Рудольфовича. Тут же еще раз. Семен Рудольфович прижался изо всех сил, уперся локтями в спинки сидений.

Установилась жуткая тишина.

Семен Рудольфович посмотрел под подушку, вскочил в ужасе и потом, что бы ни делал, старался не видеть это улыбающееся, просветленное чем-то, разбитое до костей лицо.

Веревка нашлась в багажнике, вернее, плоский ленточный канат с красными треугольными флажками через положенное расстояние — канат для буксировки автомобилей. Груз нашелся на берегу. Семен Рудольфович привязал груз к истерзанному двадцатитрехлетнему телу.

Спасибо, Сеня, ты добиваешь меня, я больше не виновен перед тобой.

Семену Рудольфовичу показалось, будто Ваня тужится что-то сказать. В животном страхе он отскочил от него, подобрал жердину. Упираясь жердиной, как рычагом, Семен Рудольфович стал перекатывать Ивана к воде.

Ваня бороздил разбитым лицом по траве, силясь вдохнуть ее свежий последний запах.

Вихрь солнц. Взмет морей. Вопль закатов.

Я хочу запаха травы, сена, леса, воды. Запаха ранней осенней свежести.

И себя рядом, не со стороны, как сейчас,— рядом.

Хочу всегда видеть это.

Хочу смотреть на холодный свет солнца. Хочу видеть свою тень от него — на земле, на кустах, на всем, что люблю и так редко видел.

Вихрь солнц. Вопль морей. Взмет закатов.

Светлая огромная радость.

Любимая навсегда Земля.

Звонкая моя жизнь, разлетелась ты на осколочки!

У берега было мелко. Семен Рудольфович оттащил тело на глубину.

В этот день население Земли увеличилось, как обычно, на сто девяносто пять тысяч человек. В этот последний миг еще на двоих.

Марьяне Танеевой удалось устроиться в комнате матери и ребенка на Ярославском вокзале.

Она убаюкивала проснувшегося сына и вспоминала, как Ваня Нечкин прискакал на костылях к месту происшествия и спасал ее, хотя спасать было не от кого.

Марьяна улыбалась, веря, что они скоро встретятся.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Время летать», 9 ч.
Автор сценария А. Житинский. Режиссер А. Сахаров. Оператор В. Железняков. Художники Б. Бланк, В. Мурзин. Композитор Д. Тухманов. Звукооператор Е. Поздняков.
Роли исполняют: И. Агафонов, С. Арцыбашев, Э. Бочаров, С. Газаров, В. Гафт, М. Зонненштраль, В. А. Ильин, И. Конопацкий, А. Немоляева, Е. Никищихина, Е. Соловей, А. Толубеев, Б. Фрейндлих, В. Балон, В. Волков, Л. Гаврилова, И. Домнинская, С. Мигицко, А. Новоселов, Ю. Нифонтов, В. Петренко, Е. Ткачева, Н. Фатеева, Е. Яковлева, Л. Мсхиладзе, И. Николаев, М. Мунзук, О. Мысина, Я. Друзь, В. Захарченко и другие.

«Друг», 8 ч.
Автор сценария Э. Акопов. Режиссер Л. Квинихидзе. Оператор Е. Гуслинский. Художник Е. Черняев. Звукооператор И. Майоров.
Роли исполняют: С. Шакуров, Е. Соловей, И. Ясулович, А. Ромашин, В. Уральский, Г. Польских, Т. Кочемасова, Наташа Коренченко и другие.

«На исходе ночи», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария О. Руднев, И. Таланкин. Режиссер Р. Нахапетов. Оператор В. Шевцик. Художники А. Бойм, А. Макаров. Композитор С. Баневич. Звукооператор Ю. Михайлов.
Роли исполняют: Н. Климене, Р. Сабулис, И. Смоктуновский, Т. Карк, Д. Банионис, Х. Мандри, И. Ефимов, А. Жарков, Н. Русланова, И. Буранс, У. Лиелдидж, Л. Сатановский, В. Ильин, А. Смоляков, П. Медведева, П. Воробьев, В. Бабятинский, В. Приёмыхов, Э. Хоппе, Д. Оленди и другие.

«Свободное падение», 8 ч.
Автор сценария Р. Ибрагимбеков. Режиссер М. Туманишвили. Оператор Б. Бондаренко. Художник К. Форостенко. Композитор В. Бабушкин. Звукооператор А. Хасин.
Роли исполняют: А. Мягков, А. Збруев, Л. Лауцявичус, А. Васильев, А. Михайлов, А. Лицитис и другие.

«Шура и Просвирняк» (по мотивам одноименной повести М. Рощина), 9 ч.
Авторы сценария А. Бородянский, Н. Досталь. Режиссер Н. Досталь. Оператор А. Родионов. Художники А. Макаров, А. Бойм. Композитор А. Гольдштейн. Звукооператор В. Мазуров.
Роли исполняют: Т. Рассказова, А. Феклистов, К. Степанов, В. Носик, Г. Стаханова, Л. Шинова, Н. Тимонина, М. Михайлова, Н. Смолянинова, Ю. Васильев, К. Желдин, Е. Королева, В. Печников и другие.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Как дома, как дела?», 9 ч.
Автор сценария А. Айвазян. Режиссер С. Гаспаров. Оператор С. Филиппов. Художник К. Хуцишвили. Композитор Р. Амирханян. Звукооператор Г. Кравецкий.
Роли исполняют: Мика Джанибекян, Р. Чхиквадзе, И. Нинидзе, А. Лория, М. Квирикашвили, Л. Элиава, З. Иоселиани, П. Казарян, Л. Гудадзе, И. Джачвлиани, Г. Джаджанидзе, Г. Адылханов, А. Малов, М. Грахова, Катя Лычева и другие.

«Кувырок через голову» (по мотивам повести З. Журавлевой), 8 ч.
Автор сценария А. Хмелик. Режиссер Э. Гаврилов. Оператор И. Зарафьян. Художник Е. Штапенко. Композитор В. Львовский. Звукооператор А. Нейман.
Роли исполняют: Аня Мигдал, А. Мягков, А. Вознесенская, Вася Бургман, Е. Санаева, Е. Васильева, Лена Шляховая, Ю. Богатырев, З. Гердт, Л. Аринина, М. Левтова, М. Дюжева, В. Грамматиков, Г. Бурков, С. Харлап, В. Смирнитский, Н. Тер-Осепян и другие.

Свердловская киностудия

«Команда 33» (по мотивам повести А. Лиханова «Воинский эшелон»), 9 ч.
Авторы сценария В. Зеленский, В. Черных. Режиссер Н. Гусаров. Оператор Г. Майер. В фильме использована музыка советских композиторов и песни А. Могилевского. Звукооператор Н. Шестакова.
Роли исполняют: Ю. Назаров, А. Рахленко, С. Тезов, А. Рождественский, С. Созинов, Г. Сидоров, С. Пожогин, В. Немешаев, В. Белоусов, С. Тонтегоде, В. Храмцов, В. Григорюк, О. Мокшанцев, Т. Назарова и другие.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Хотите — любите, хотите — нет...», 8 ч.
Авторы сценария О. Ждан, В. Черных. Режиссер В. Колос. Оператор О. Авдеев. Художник В. Назаров. Композитор В Кондрусевич. Звукооператор В. Мушперт.
Роли исполняют: Н. Ожелите, А. Булдаков, Р. Лялейките, Г. Макарова, П. Кормунин, Таня Мартынова, А. Столбов, Ю. Ступаков, А. Беспалый и другие.

Киностудия «Арменфильм» имени А. Бек-Назарова

«Одинокая орешина», 14 ч.
Авторы сценария А. Агабабов, Ф. Довлатян. Режиссер Ф. Довлатян. Оператор А. Явурян. Художник Р. Бабаян. Композитор М. Вартазарян. Звукооператоры И. Ордуханян, А. Ванунц.
Роли исполняют: А. Джигарханян, Ф. Довлатян, А. Арутюнян, В. Кочарян, Н. Егиазарян, С. Оганесян, Р. Гевондян, М. Довлатян, В. Мириджанян, Р. Атоян, С. Чолахян, Д. Авакян, О. Ванян, М. Кечоглян, Ж. Мовсесян, Г. Алавердян, Л. Шарафян и другие.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Лома», 8 ч.
Авторы сценария Б. Рачвелишвили, Н. Шатаидзе. Режиссер Б. Рачвелишвили. Оператор Д. Кристесашвили. Художники М. Джохадзе, Б. Гелашвили. Композитор Я. Бобохидзе. Звукооператор Д. Гедеванишвили.
Роли исполняют: Г. Чиракадзе, И. Нинидзе, О. Зауташвили, Л. Зардиашвили, Р. Имнаишвили, М. Кучава и другие.

Рижская киностудия

«Фотография с женщиной и диким кабаном», 10 ч.
Автор сценария А. Колбергс. Режиссер А. Криевс. Оператор Д. Симанис. Художник В. Масс. Композитор М. Браунс. Звукооператор А. Кренбергс.
Роли исполняют: А. Херманис, М. Мартинсоне, П. Гаудиньш, С. Баландис, Э. Радзиня, И. Калниньш и другие.

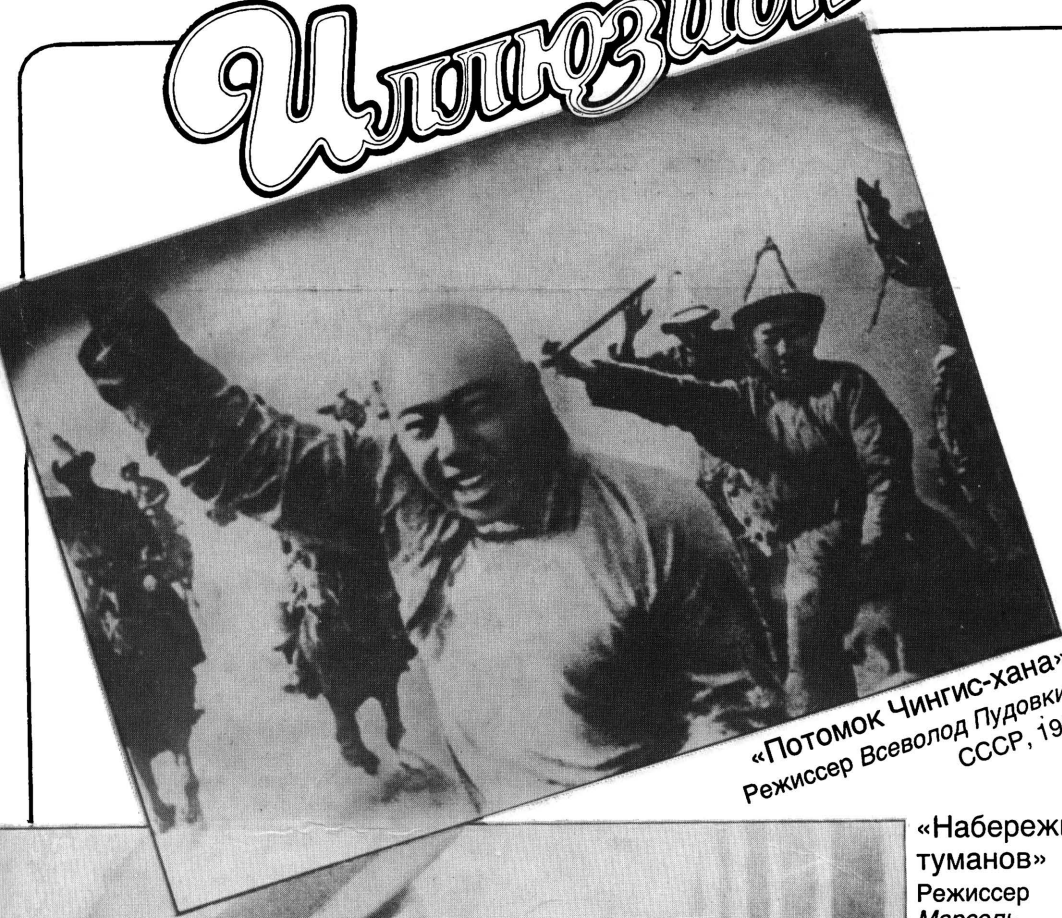
«Особый случай» (киноальманах)

«Особый случай», 3 ч. («Мосфильм»)
Автор сценария В. Мережко. Режиссер Г. Нолль. Оператор П. Лебешев. Художник В. Юшин. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Е. Федоров.
Роли исполняют: О. Машная, Б. Токарев, А. Ромашин, Н. Крачковская, Л. Гладунко и другие.
«Объездчик» (по мотивам одноименного рассказа Е. Носова), 3 ч. («Мосфильм», при участии киностудии «Ленфильм»)
Автор сценария М. Ворфоломеев. Режиссер А. Бибарцев. Оператор А. Лапшов. Художник В. Банных. Композитор М. Камилов.
Роли исполняют: А. Карин, О. Пономаренко, А. Зайцев, Т. Фурсова, С. Винокуров, А. Андреев, С. Крутов, Р. Лялейките, В. Калинин.
«Век живи, век люби» (по одноименному рассказу В. Распутина), 3 ч. (Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького)
Автор сценария и режиссер В. Пендраковский. Оператор В. Звонилкин. Художник В. Душин. Звукооператор Б. Голев.
Роли исполняют: Володя Сизов, А. Армаков, М. Кононов.

Зарубежные фильмы

«Дом у реки» (по роману Фридриха Вольфа «Русская шуба»), 9 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария и режиссер Роланд Грэф. Оператор Роланд Дрессель. Художник Альфред Хиршмайер. Композитор Гюнтер Фишер.
Роли исполняют: Катрин Засс, Сильвестр Грот, Манфред Горр, Ютта Ваховяк, Рольф Хоппе, Коринна Харфойх, Йоханна Шалль, Петер Циммерман, Вернен Годеман и другие.
«Брошенный», 9 ч.
Производство «Чжуцзян» (КНР).
Автор сценария Чхоу Цзе. Режиссер Лю Синь. Оператор Янь Сюйчжун. Художник Хуан Чжаохуэй. Композитор Чжан Цзелинь.
Роли исполняют: Хао Ибо, Ли Лань, Шэнь Гуанхуэй, Ши Жэнь, Хао Цзялин и другие.
«Серебряная маска», 9 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Авторы сценария Эуджен Барбу, Николае Паул Михаил. Режиссер Георге Витанидис. Оператор Ион Антон. Художник Константин Симинеску. Композитор Джордже Григориу.
Роли исполняют: Флорин Пьерсик, Марга Барбу, Соби Чех, Александру Репан, Ион Бесою, Траян Стэнеску, Жан Константин, Марин Морару, Константин Рурицэ, Овидиу-Юлиу Молдован, Джордже Мотой, Константин Кодреску и другие.
«Застигла меня ночь», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Баррандов» и «Колиба» (Чехословакия).
Авторы сценария Яромира Коларова, Юрай Герц. Режиссер Юрай Герц. Оператор Виктор Ружичка. Художник Владимир Лабский. Композитор Михаэль Коцаб.
Роли исполняют: Яна Ригакова, Яна Брейхова, Рудольф Грушинский, Катержина Урбанцова, Дагмар Вешкрнова, Сильвия Турбова, Здена Богушовска, Мирослав Донутил, Ян Грушинский, Хана Брейхова, Валерия Завадска, Людмила Молинова, Иржи Штепничка, Радослав Брзобогатый и другие.
«Волшебное наследство» (по мотивам одноименной книги Вацлава Ржезача), 8 ч.
Производство «Баррандов» (Чехословакия) — ДЕФА (ГДР).
Авторы сценария Йозеф Ганзлик, Зденек Зеленка. Режиссер Зденек Зеленка. Оператор Виктор Ружичка. Художник Иржи Глупы. Композитор Иржи Свобода.
Роли исполняют: Мартин Пержт, Рудольф Штедры, Тереза Худобова, Милош Копецкий, Люба Скорожепова, Иржи Кодет, Фред Дельмаре, Ян Штипцер, Йорг Панкнин, Вацлав Слоуп, Збынек Гонзик, Вацлав Гельшус и другие.
«Алло, такси», 10 ч.
Производство «Авала-фильм» (Югославия).
Автор сценария и режиссер Власта Радованович. Оператор Божидар Николич. Художник Миленко Еремич. Композитор Корнелие Ковач.
Роли исполняют: Бата Живоинович, Светлана Бойкович, Горица Попович, Павле Вуисич, Драгомир Боянич-Гидра, Воя Брайович, Ирфан Менсур, Младен Андреевич и другие.
«Ганди», 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 10 ч.
Производство «Голдкрест Филмз Интернэшнл» (Англия) — Национальная корпорация по развитию кино (Индия).
Автор сценария Джон Брайли. Режиссер Ричард Аттенборо. Операторы Билли Уильямс, Ронни Тейлор. Художник Стюарт Крэг. Композитор Рави Шанкар.
Роли исполняют: Бен Кингсли, Рошан Сет, Рожини Хаттангади, Амриш Пури, Саид Джеффри, Джеральдина Джеймс, Кандис Берген, Ян Чарльсон, Мартин Шин, Алик Падамси, Гюнтер Мария Хальмер, Этол Фугард, Джон Миллз, Джон Гилгуд, Тревор Хоуард, Эдвард Фокс, Ом Пури и другие.
«Генезис» (по новелле Самореша Басу), 11 ч.
Производство «Скарби фильм» (Франция) — «Мринал Сен Продакшнс» (Индия) — «Ле Фильм де ля ДРЭВ» (Бельгия), «Кактус фильм» (Швейцария).
Автор сценария Мринал Сен, при участии Мони Чаттопадхайя. Режиссер Мринал Сен. Оператор Карло Варини. Художник Нитиш Рой. Композитор Рави Шанкар.
Роли исполняют: Шабана Азми, Насируддин Шах, Ом Пури, Рейана и другие.

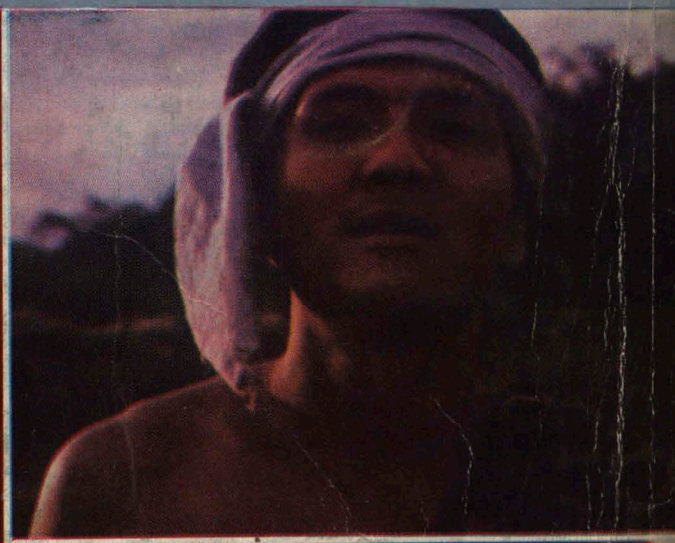
Иллюзион



«Потомок Чингис-хана»
Режиссер *Всеволод Пудовкин*
СССР, 1928

«Набережная туманов»
Режиссер *Марсель Карне*
Франция, 1938

Цена 1 р.30 к.Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО 5/88

Ежемесячный журнал
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР
Основан в 1931 г.